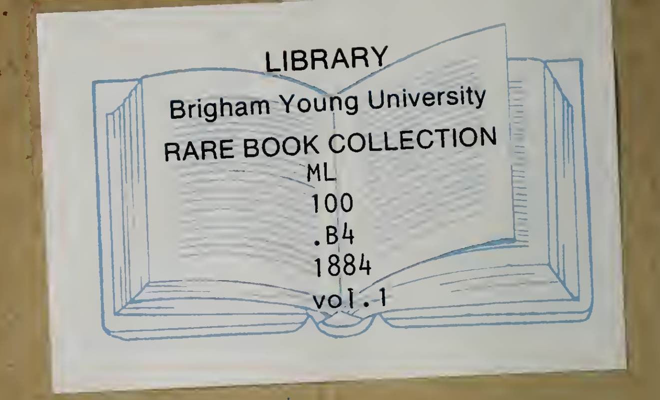



LIBRARY
Brigham Young University
RARE BOOK COLLECTION
ML
100
.B4
1884
vol.1

PETITE

ENCYCLOPÉDIE MUSICALE

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

PETITE

ENCYCLOPÉDIE MUSICALE

II

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

Par Alexandre BISSON

BIOGRAPHIE DES COMPOSITEURS, VIRTUOSES ET ARTISTES

Par Georges BAUDOÜIN

Un volume petit in-8° de 400 pages, avec portraits dessinés par F. Lix.

Le *Traité de musique* forme le premier volume de la *Petite Encyclopédie musicale* et comprend la *Grammaire de la musique* et le *Petit Traité de composition musicale*, qui ont été publiés séparément.

PETITE
ENCYCLOPÉDIE MUSICALE

PAR

ALEX. BISSON ET TH. DE LAJARTE

I

TRAITÉ DE MUSIQUE



PARIS
A. HENNUYER, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
51, RUE LAFFITTE, 51

1884

AVANT-PROPOS

Notre but, en composant cette PETITE ENCYCLOPÉDIE MUSICALE, a été de rassembler, en quelques pages d'un format commode et d'un prix peu élevé, toutes les connaissances nécessaires aux personnes qui, sans vouloir faire de la musique une étude approfondie, désirent cependant posséder sur cet art des notions suffisantes, leur permettant de goûter et d'apprécier une œuvre musicale, de l'analyser et d'en détailler les beautés et les défauts.

La musique fait maintenant partie intégrante de notre vie de tous les jours; nous la trouvons partout : au théâtre comme à l'église, dans les fêtes publiques et dans les réunions intimes, dans les villes et dans les villages, au lycée et à l'école. Les journaux racontent, en les critiquant, l'opéra et le concert de la veille; les revues et les livres nous initient à la vie et aux travaux des maîtres célèbres, aux triomphes des artistes et aux luttes des différentes écoles.

L'ignorance complète, en matière musicale, ne saurait donc être de mise aujourd'hui, et nous avons voulu contribuer, par cet ouvrage, à la diffusion de cet art charmant et merveilleux, bien moins répandu chez nous que chez nos voisins de Suisse, d'Allemagne et d'Italie.

Nous avons cherché, avant tout, la simplicité dans la méthode et la clarté dans l'explication.

Notre PETITE ENCYCLOPÉDIE MUSICALE se divise en deux volumes.

Dans le premier volume se trouve toute la partie *technique*, depuis les *principes généraux* de la musique jusqu'aux règles qui président à la *composition* et à l'*instrumentation*.

Le second volume renferme toute la partie *historique*, racontant les progrès et les transformations de l'art musical jusqu'à nos jours, et faisant connaître la vie des maîtres les plus illustres et des artistes les plus applaudis.

C'est donc là une véritable *encyclopédie*, contenant tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour suivre le courant musical, comprendre les œuvres des maîtres, apprécier et provoquer de bonnes exécutions, devenir, en un mot, *un bon musicien*.

Nous n'avons pas évidemment l'absurde prétention de faire oublier les traités des théoriciens, ni de suppléer à l'enseignement du Conservatoire. Notre travail s'adresse à tous ceux qui demandent à la musique, non une carrière, mais un plaisir délicat et des jouissances élevées.

PETITE
ENCYCLOPÉDIE MUSICALE

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Définition de la musique. — La *musique* est l'art de combiner les sons, de même que le langage est l'art de combiner les mots.

La musique est une langue véritable, qui possède, comme toutes les autres langues, son alphabet, sa grammaire, ses règles de composition, etc.

Division de cet ouvrage. — L'apprentissage d'une langue quelconque se divise en différents points. On étudie :

1° L'*alphabet*, qui renferme les lettres, avec lesquelles on forme les mots;

2° La *grammaire*, qui enseigne la manière correcte d'assembler les mots pour construire les phrases;

3° Les *règles particulières* (style, rhétorique, poétique, etc.) qui président à la *composition* des différentes œuvres et des différents genres littéraires;

4° Enfin, l'*interprétation* des auteurs, suivant les préceptes de la prononciation, de la lecture à haute voix, de la déclamation, etc.

Ces quatre degrés se retrouvent également dans l'enseignement de la langue musicale, qui se divise en quatre parties :

I. L'*alphabet musical* ou *principes élémentaires*.

II. La *grammaire musicale* ou *principes complémentaires*.

III. La *composition*.

IV. L'*exécution*.

Nous ne nous occuperons, dans ce petit traité, que des deux premières parties. Nous les compléterons par un *Vocabulaire*, où se trouvent définis les principaux termes usités en musique et qui n'auront pas été expliqués dans le cours de cet ouvrage.

PREMIÈRE PARTIE

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

Notation. — La *notation* est à la musique ce que l'écriture est au langage parlé. Elle représente à l'œil et à l'intelligence, par un ensemble de *signes* déterminés, la valeur des sons.

Division des sons. — Les sons peuvent :

1° Être aigus ou graves;

2° Être prolongés plus ou moins longtemps;

3° Servir à interpréter tels ou tels sentiments.

Division des signes. — De là trois sortes de *signes*, pour représenter ces trois sortes de sons :

1° Les *signes d'intonation;*

2° Les *signes de durée;*

3° Les *signes d'expression.*

CHAPITRE I.

SIGNES D'INTONATION.

Signes d'intonation. — Les *signes d'intonation* servent à indiquer la *gravité* ou l'*élévation* des sons.

Il y a quatre signes d'intonation :

1° Les *notes;*

2° La *portée;*

3° Les *clefs;*

4° Les *accidents.*

Nous allons étudier successivement leur signification et leur importance.

§ 1. **Des notes.**

Notes. — De même que l'*écriture* se sert de *vingt-cinq lettres*, qui forment *tous les mots,* de même la *notation musicale* emploie *sept notes*, qui, par leurs combinaisons et leurs successions, représentent *tous les sons.*

Ces sept notes sont : *Ut* ou *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si.*

Les *notes* se placent sur la *portée.* (Voir § 2, p. 8.)

Gamme. — L'ensemble des vingt-cinq lettres de l'écriture se nomme *alphabet;* l'ensemble des sept notes de la notation, placées dans l'ordre ci-dessus, s'appelle *gamme.*

Intervalle. — On appelle *intervalle* la distance qui sépare deux sons différents.

Intervalle conjoint. — Si les deux notes, qui représentent ces deux sons, se suivent dans l'ordre qu'elles occupent dans la gamme, l'*intervalle* qui les sépare est dit *conjoint*. Exemple :

Intervalles conjoints : { Do — Ré. / Fa — Sol. / Sol — La.

Intervalle disjoint. — Dans le cas contraire, l'*intervalle* est appelé *disjoint*. Exemples :

Intervalles disjoints : { Do — Mi. / Ré — La. / Sol — Si.

Gammes montantes et descendantes. — La gamme peut être *montante* ou *descendante*. Exemple :

Gamme montante :

Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do (1).

Gamme descendante :

Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do (1).

---

(1) Cette dernière note *Do* est le commencement d'une seconde gamme; mais on la joint à la première, parce qu'elle satisfait l'oreille en formant repos.

Gammes montantes successives :

Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Ré, etc.

Gammes descendantes successives :

Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do, Si, La, etc.

Gamme montante et descendante :

Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do.

Tons et demi-tons.— Si l'on exécute sur un instrument, un piano, par exemple, dans leur ordre les notes de la gamme :

Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do,

on s'aperçoit facilement que l'intervalle conjoint, qui sépare chaque son du son qui le suit, n'est pas le même partout.

Ainsi les deux intervalles conjoints qui séparent le *mi* du *fa* et le *si* du *do*, sont de moitié moins grands que les cinq autres intervalles conjoints de la gamme.

La gamme naturelle est donc composée de *sept* intervalles conjoints, dont *cinq* grands appelés *tons* et deux petits appelés *demi-tons*, disposés ainsi qu'il suit :

DO — RÉ — MI — FA — SOL — LA — SI — DO
1 ton — 1 ton — 1/2 ton — 1 ton — 1 ton — 1 ton — 1/2 ton

Comme la gamme est une véritable *échelle musicale*, dont les notes sont les *degrés*, on voit, d'après ce qui précède, que :

Entre le	1er et le 2e degré	DO — RÉ,	il y a	un ton,
—	2e et le 3e	—	RÉ — MI,	—	un ton,
—	3e et le 4e	—	MI — FA,	—	un demi-ton,
—	4e et le 5e	—	FA — SOL,	—	un ton,
—	5e et le 6e	—	SOL — LA,	—	un ton,
—	6e et le 7e	—	LA — SI,	—	un ton,
—	7e et le 8e	—	SI — DO,	—	un demi-ton.

Dans la gamme, les deux demi-tons se trouvent donc placés entre le *troisième* et le *quatrième* degré et entre le *septième* et le *huitième*.

Observation importante. On peut construire autant de gammes différentes qu'il y a de notes dans la gamme, en prenant chacune de ces notes comme *note fondamentale*. Exemple :

Prenant l'*Ut* ou *Do* comme *note fondamentale*, on obtient la *gamme d'Ut*, ou le *ton d'Ut :*

Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.

Prenant le *Ré* comme *note fondamentale*, on obtient la *gamme de Ré*, ou le *ton de Ré :*

Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ré.

Le *Mi*, comme *note fondamentale*, donne la *gamme* ou le *ton de Mi :*

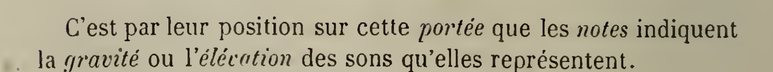
Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, etc.

Dans la *seconde partie* de ces *Principes élémentaires*, nous nous occuperons spécialement de ces différents *tons* ou *gammes*, et nous indiquerons au moyen de quelles modifications on obtient la succession normale des tons et des demi-tons dont nous venons de parler.

La *gamme d'Ut* est le *type* et le *modèle* de toutes les autres gammes. C'est pour cela que nous nous servirons spécialement d'elle dans nos exemples, les principes que nous établirons s'appliquant également aux autres gammes.

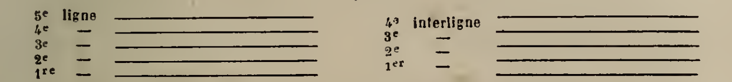
§ 2. De la portée.

Portée. — Pour écrire les notes de la gamme, on se sert de lignes horizontales et parallèles, dont l'ensemble s'appelle *portée*. Exemple :

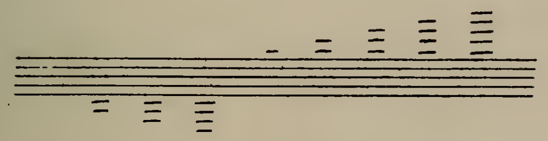


C'est par leur position sur cette *portée* que les *notes* indiquent la *gravité* ou l'*élévation* des sons qu'elles représentent.

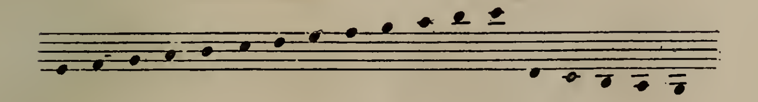
Lignes et interlignes. — L'espace compris entre les lignes de la portée se nomme *interligne*. Il y a, dans la portée, cinq *lignes* et quatre *interlignes*, qui se comptent de bas en haut. Exemple :



Lignes supplémentaires. — Ces cinq *lignes* et ces quatre *interlignes* ne suffisant pas à toutes les notes que l'on peut avoir à écrire, on ajoute *au-dessus* et *au-dessous* de la portée, suivant le besoin, des lignes *supplémentaires,* mais on ne leur donne que la longueur nécessaire à chaque note, afin d'éviter la confusion qui résulterait forcément d'un trop grand nombre de lignes entières. Exemple :



Position des notes. — Les notes se placent *sur* les lignes et *dans* les interlignes de la portée, ainsi que *sur* les lignes et *dans* les interlignes supplémentaires. Exemple :



§ 3. Des clefs.

Chaque point noir placé sur la portée ci-dessus représente une des sept notes de la gamme ; mais laquelle de ces notes représente-t-il ?

Clefs. — Pour être fixé à cet égard, on a imaginé des signes particuliers appelés *clefs*, qui se placent au commencement de la portée.

Différentes sortes de clefs. — Il y a trois sortes de *clefs :*

La clef de Sol : La clef de Fa : La clef d'Ut :
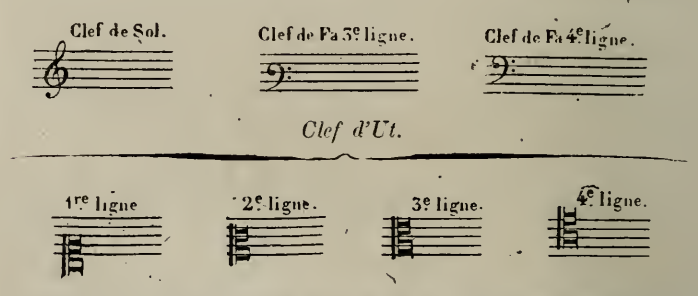
Toutes les notes placées sur la même ligne qu'une clef prennent le nom de cette clef. Ainsi :

Les notes placées sur la même ligne que la clef de Sol s'appellent *Sol.*
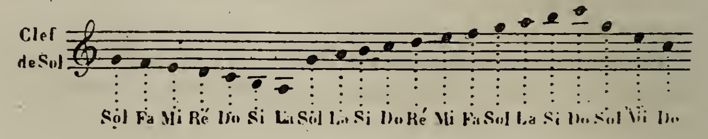
Les notes placées sur la même ligne que la clef de Fa s'appellent *Fa.*
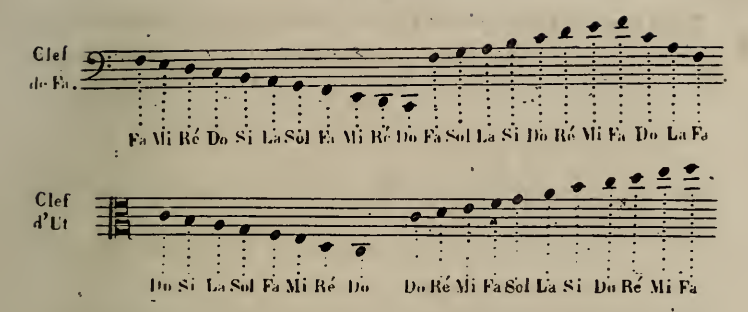
Les notes placées sur la même ligne que la clef d'Ut s'appellent *Ut* (ou *Do*, pour la musique vocale).

Position des clefs. — La clef de *Sol* se place sur la deuxième ligne de la portée; la clef de *Fa* se pose sur la troisième ligne et sur la quatrième; la clef d'*Ut* se pose sur la première, la deuxième, la troisième et la quatrième ligne. Exemple:



Sachant le nom de la note placée sur la *même ligne* que la *clef*, nous connaissons, par là même, le nom de chacune des notes placées sur les autres lignes. Exemple :





Définition de la clef. — La *clef* est donc un signe placé au commencement de la portée et au moyen duquel, connaissant le nom d'une note, on connaît, par là même, le nom de toutes les autres.

Nota. — Nous emploierons, dans le cours de ces *Principes*, la *clef de Sol*, qui est la plus généralement usitée, nous réservant d'étudier les autres clefs et leurs diverses positions lorsque nous traiterons de la *transposition.*

§ 4. Des accidents.

Nous avons vu précédemment que la gamme contient cinq tons et deux demi-tons.

Accidents. — Chacun de ces cinq tons peut être divisé en deux demi-tons au moyen de signes particuliers appelés *accidents* ou *signes d'altération.*
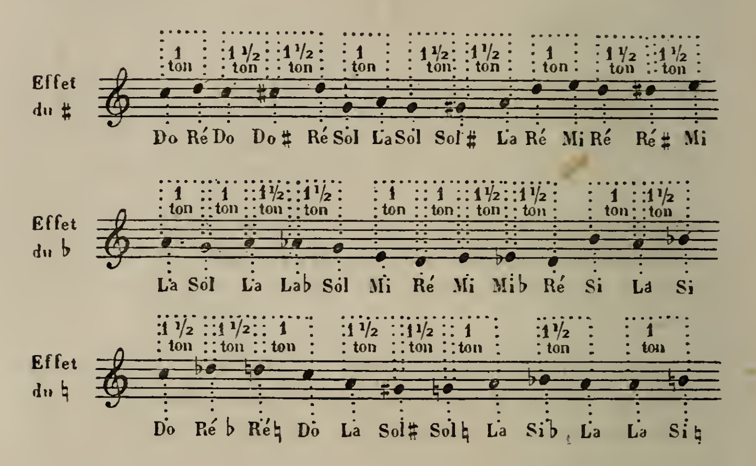
Différentes sortes d'accidents. — Les *accidents* sont au nombre de trois :

Le dièse ♯,
Le bémol ♭,
Le bécarre ♮.

Dièse. — Le *dièse* ♯ élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

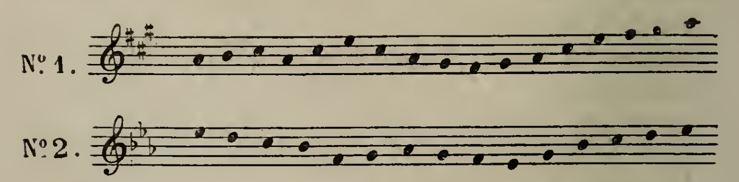
Bémol. — Le *bémol* ♭ abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve.

Bécarre. — Enfin on emploie le bécarre ♮ pour remettre dans son état *naturel* une note précédemment *altérée* par un ♯ ou un ♭. Exemple :



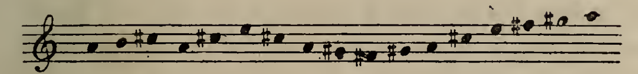
Le ♯ et le ♭ peuvent être *constitutifs* ou *accidentels*.

Dièse et bémol constitutifs. — Ils sont *constitutifs* lorsqu'ils se trouvent placés au commencement de la portée, immédiatement après la clef. Ils ont alors une influence permanente sur tout le morceau et ils altèrent toutes les notes placées sur les mêmes lignes qu'eux, à quelque octave qu'elles se trouvent. Exemples :



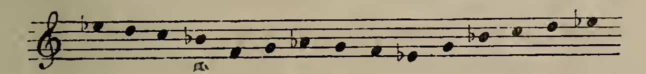
Dans l'exemple nº 1, les dièses *constitutifs* étant placés sur les lignes ou interlignes du *Fa*, du *Do* et du *Sol*, tous les *Fa*, tous les *Do* et tous les *Sol* du morceau se trouvent par là même haussés d'un demi-ton.

L'exemple n° 1 doit donc s'exécuter comme s'il était écrit de cette manière :

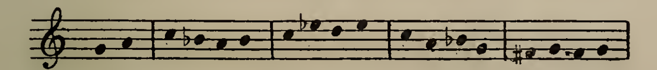


Dans l'exemple n° 2, les bémols *constitutifs* étant placés sur les lignes ou interlignes du *Si*, du *Mi* et du *La*, tous les *Si*, tous les *Mi* et tous les *La* du morceau se trouvent baissés d'un demi-ton.

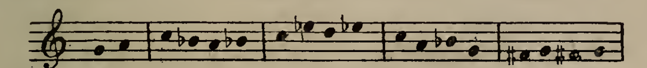
L'exemple n° 2 doit donc s'exécuter ainsi :



Dièse et bémol accidentels. — On nomme dièses et bémols *accidentels* ceux qui, ne se trouvant pas placés après la clef, se rencontrent *momentanément* devant une note, dans le cours du morceau. Ils altèrent alors non seulement la note qu'ils précèdent, mais encore *toutes* les notes *de même nom*, qui sont placées entre les mêmes *barres de mesure* que la note altérée (1). Exemple :



Cet exemple doit s'exécuter comme s'il était écrit ainsi :



Bécarre. — Le bécarre n'est qu'accidentel.

Cependant, lorsqu'un morceau de musique se divise en plusieurs parties, on trouve souvent un ou plusieurs bécarres au commencement d'une ou de plusieurs de ces parties. Dans ce cas, ce ou

(1) Nous verrons au chapitre suivant, section III, p. 21, l'explication de la *barre de mesure*.

ces bécarres annulent complètement un ou plusieurs dièses ou bémols *constitutifs* qui se trouvent dans la partie précédente.

Double dièse et double bémol. — On emploie aussi, mais plus rarement, le *double dièse* 𝄪 ou X et le *double bémol* ♭♭.

Ils se placent devant une note déjà altérée par un ♯ ou un ♭ et ils élèvent ou abaissent encore cette note d'un demi-ton.

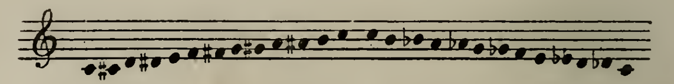
Le ♮, mis devant un 𝄪 ou un ♭♭, détruit entièrement ces accidents et replace la note dans son état naturel.

Gamme diatonique. — La gamme, composée, comme nous l'avons vu, de cinq tons et de deux demi-tons, s'appelle *gamme diatonique*. Le mot *diatonique* signifie *qui procède par tons*.

Nous savons que chaque ton de cette gamme peut être divisé en deux demi-tons au moyen du ♯ ou du ♭.

Gamme chromatique. — Si nous composons une gamme procédant, non plus par tons et demi-tons, mais par *demi-tons seulement*, nous aurons ce qu'on appelle une *gamme chromatique*.

La gamme chromatique peut s'obtenir à l'aide de dièses ou de bémols indifféremment. Cependant, le plus ordinairement, la gamme chromatique *montante* s'écrit par dièses, et la gamme chromatique *descendante* s'écrit par bémols. Exemple :



Ces deux gammes procèdent par des demi-tons de deux sortes différentes : les demi-tons *diatoniques* et les demi-tons *chromatiques*.

Demi-ton diatonique. — Le demi-ton *diatonique* est celui qui est composé de deux notes de noms différents appartenant à la gamme naturelle. Exemple :

Mi — Fa, Si — Do.

Demi-ton chromatique. — Le demi-ton *chromatique* est celui qui est formé par deux notes de même nom, dont l'une est étrangère à la gamme naturelle. Exemple :

Do — Do ♯, Si — Si ♭, La ♯ — La.

CHAPITRE II.

DES SIGNES DE DURÉE.

Dans tout morceau de musique, soit vocale, soit instrumentale, les voix et les instruments ne se font pas toujours entendre. Ils observent des *repos* fréquents.

C'est que la musique se compose tout à la fois de *sons* et de *silences*.

Comment représente-t-on la durée des uns et des autres ? Par deux sortes de signes :

Durée positive. — 1° Les signes de *durée positive*, qui représentent la durée des *sons ;*

Durée négative. — 2° Les signes de *durée négative*, qui représentent la durée des *silences*.

SECTION I.

Signes de durée positive.

Formes, figures ou valeurs de notes. — Par leur position sur la portée, les notes indiquent la gravité ou l'élévation des sons ; par leurs *formes*, elles en indiquent la *durée*.

Il y a sept *formes*, *figures* ou *valeurs* des notes :

La *Ronde*...........	𝅝,	qui dure autant que		2 Blanches.
La *Blanche*......... ..	𝅗𝅥,	—	—	2 Noires.
La *Noire*.........	♩,	—	—	2 Croches.
La *Croche*.......... ...	♪.	—	—	2 Doubles Croches.

La *Double Croche*..... 𝅘𝅥𝅯, qui dure autant que 2 Triples Croches.

La *Triple Croche*...... 𝅘𝅥𝅰, — — 2 Quadruples Croches.

La *Quadruple Croche*.. 𝅘𝅥𝅱, (1).

On voit que, dans ce tableau, chacune des sept figures de notes a une valeur double de celle qui la suit et, par conséquent, moitié de la valeur de celle qui la précède.

Par le tableau suivant, on se rendra compte du rapport qu'ont entre elles les différentes valeurs de notes.

La 𝅝 vaut 2 𝅗𝅥 ou 4 𝅘𝅥 ou 8 𝅘𝅥𝅮 ou 16 𝅘𝅥𝅯 ou 32 𝅘𝅥𝅰 ou 64 𝅘𝅥𝅱
La 𝅗𝅥 vaut 2 𝅘𝅥 ou 4 𝅘𝅥𝅮 ou 8 𝅘𝅥𝅯 ou 16 𝅘𝅥𝅰 ou 32 𝅘𝅥𝅱
La 𝅘𝅥 vaut 2 𝅘𝅥𝅮 ou 4 𝅘𝅥𝅯 ou 8 𝅘𝅥𝅰 ou 16 𝅘𝅥𝅱
La 𝅘𝅥𝅮 vaut 2 𝅘𝅥𝅯 ou 4 𝅘𝅥𝅰 ou 8 𝅘𝅥𝅱
La 𝅘𝅥𝅯 vaut 2 𝅘𝅥𝅰 ou 4 𝅘𝅥𝅱
La 𝅘𝅥𝅰 vaut 2 𝅘𝅥𝅱

(1) Nota. Les queues des notes se placent indifféremment en haut ou en bas, suivant la position des notes sur la portée :

𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 ou ♫ ou ♫

Lorsque deux ou plusieurs croches, doubles croches, triples croches ou quadruples croches se suivent, on peut les écrire de cette façon :

𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ou ♬, 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 ou ♬, 𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱 ou ♬

Par conséquent, si la ♩ vaut 1,

La 𝅝 vaudra 4;

La 𝅗𝅥 — 2;

La ♪ — $\frac{1}{2}$;

La 𝅘𝅥𝅯 — $\frac{1}{4}$;

La 𝅘𝅥𝅰 — $\frac{1}{8}$;

La 𝅘𝅥𝅱 — $\frac{1}{16}$.

Valeurs binaires. — Comme on le voit, toutes ces *valeurs* sont divisibles par deux. Aussi les a-t-on appelées *valeurs binaires* (du latin *bis*, qui signifie *deux fois*).

Valeurs simples. — Les valeurs *binaires* sont encore nommées valeurs *simples*, par opposition aux valeurs *composées*.

Valeurs composées. — Les valeurs *composées* s'obtiennent en ajoutant un point · après les valeurs simples ou binaires.

Du point. — Le point ·, placé après une valeur *simple*, augmente cette valeur *de moitié*. Par conséquent :

La ronde pointée 𝅝· vaut 3 blanches, au lieu de 2;

La blanche pointée 𝅗𝅥· vaut 3 noires, au lieu de 2;

La noire pointée ♩· vaut 3 croches, au lieu de 2, etc.

Le point · pouvant se placer après chacune des sept valeurs *simples*, il en résulte qu'il y a également sept valeurs *composées*.

La même proportion qui existe entre les valeurs *simples* existe aussi entre les valeurs *composées*, seulement celles-ci ne sont

pas divisibles par *deux*, mais par *trois*, nous venons de le voir.

La 𝅗𝅥. vaut donc ♩ ♩ ♩

La ♩. vaut donc ♪ ♪ ♪

Valeurs ternaires. — C'est pour cela que les valeurs *composées* sont également nommées valeurs *ternaires* (du latin *ter*, qui signifie *trois fois*).

Les valeurs de notes se divisent donc en *valeurs simples* ou *binaires*, et en valeurs *composées* ou *ternaires*.

Ces notions bien comprises faciliteront beaucoup l'intelligence de la section III de ce chapitre, où nous traiterons de la *mesure*.

Du double point. — Une valeur déjà pointée peut encore recevoir un *second point ;* dans ce cas, ce dernier point vaut la moitié du premier.

Ainsi une 𝅗𝅥.. vaut 3 ♩ et 1 ♪

une ♩.. vaut 3 ♪ et 1 𝅘𝅥𝅯

De la liaison. — Au moyen de la *liaison*, on peut unir entre elles deux ou plusieurs notes, qui s'exécutent alors comme si elles n'en faisaient qu'une. On obtient ainsi de nouvelles durées.

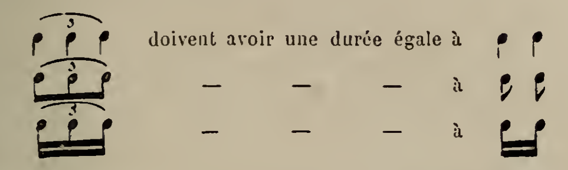
La liaison ne s'exerce que sur des notes de même nom, situées dans la même gamme ; elle se marque par un petit arc horizontal : exemple n° 1.

Tenue. — On appelle *tenue* la longue prolongation d'un même son obtenue par la *liaison :* exemple n° 2.

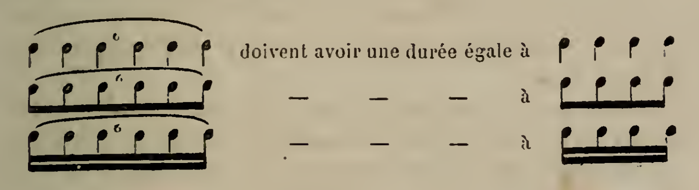


Triolet. — Le *triolet* est un assemblage de trois notes égales, dont l'exécution doit avoir la même durée que celle de deux no-

tes de la même valeur. Le *triolet* se marque par un petit 3 placé au-dessus des notes. Exemple :



Sixain ou sixtiolet. — On rencontre également des groupes de six notes égales, dont l'exécution doit avoir la même durée que celle de quatre notes de la même valeur. C'est ce qu'on appelle *sixain* ou *sixtiolet*. Il se marque par un petit 6 placé au-dessus des notes. Exemple :



SECTION II.

Signes de durée négative.

Il y a autant de signes de durée *négative* que de signes de durée *positive*, et ils correspondent exactement les uns aux autres par la durée qu'ils représentent.

Silences. — Les signes de durée négative s'appellent *silences*. Ils indiquent le temps pendant lequel un ou plusieurs instruments, une ou plusieurs voix cessent de se faire entendre.

Différentes sortes et figures de silences. — Il y a sept sortes de *silences*, correspondant aux sept *valeurs* de notes :

La pause 𝄻, qui se place au-dessous de la 4e ligne, dure autant qu'une 𝅝

La demi-pause 𝄼, qui se place sur la 3e ligne, dure autant qu'une 𝅗𝅥

Le soupir 𝄽, dont la tête est à droite........ dure autant qu'une ♩

Le demi-soupir 𝄾, dont la tête est à gauche... — ♪

Le quart de soupir 𝄿, qui a deux têtes........ — 𝅘𝅥𝅯

Le huitième de soupir 𝅀, qui a trois têtes..... — 𝅘𝅥𝅰

Le seizième de soupir 𝅁, qui a quatre têtes .. — 𝅘𝅥𝅱

Un point · placé après un *silence* produit le même effet qu'après une *valeur*. Il augmente de moitié la durée de ce *silence*.

Ainsi une *demi-pause* pointée 𝄼· vaudra trois *soupirs*, au lieu de deux, etc.

On voit que, par suite de l'adjonction du *point*, les *silences* sont, comme les *valeurs*, *simples* ou *composés*, *binaires* ou *ternaires*.

La pause, la demi-pause, le soupir, etc., sont des silences *simples* ou *binaires*, car ils sont divisibles par *deux*.

La pause pointée, la demi-pause pointée, le soupir pointé, etc., sont des silences *composés* ou *ternaires*, car ils sont divisibles par *trois*.

Le *double point* ·· après un *silence*, comme après une *valeur*, a la moitié de la durée du *point*. Ainsi :

𝄼·· a la durée de 𝄽𝄽𝄽𝄾

𝄽·· a la durée de 𝄾𝄾𝄾𝄿

Nous avons vu ce que c'est qu'un *triolet* et un *sixain*. Les *silences* peuvent faire partie du triolet et du sixain. Exemple :



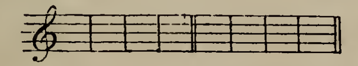
SECTION III.

De la mesure.

Pour faciliter la lecture et l'exécution d'un morceau de musique, on le *mesure*, c'est-à-dire on le partage en un certain nombre de parties d'*égale durée*.

Mesure. — Ces parties, égales entre elles, se nomment *mesures*.

Barre de mesure et double barre. — Chaque *mesure* est séparée de la mesure qui suit par un petit trait vertical, qui traverse toute la portée et que l'on nomme *barre de mesure*. On appelle *double barre* la réunion de deux barres de mesure qui terminent soit un morceau, soit une partie d'un morceau. Exemple :



Dans cet exemple, il y a 8 mesures, 6 barres de mesure et 2 doubles barres.

Temps. — Chaque mesure est, à son tour, divisée en un certain nombre de parties *égales en durée*, que l'on appelle *temps*.

Il y a des mesures à 4 temps, à 3 temps et à 2 temps. Mais quelle doit être, dans ces mesures, la valeur ou la durée de chaque temps?

Règle : *Chaque valeur simple ou binaire et chaque valeur composée ou ternaire peut être prise comme unité de temps, pour former les mesures.*

De là deux sortes de mesures :

1° Les mesures *simples* ou *binaires*, dont l'unité de temps est une valeur *simple* ou *binaire*, comme la 𝅝, la 𝅗𝅥, la 𝅘𝅥, etc.;

2° Les mesures *composées* ou *ternaires*, dont l'unité de temps est une valeur *composée* ou *ternaire*, comme la 𝅗𝅥., la 𝅘𝅥., etc.

A la rigueur, comme il y a sept valeurs simples et sept valeurs composées, chacune de ces valeurs peut être prise comme unité de temps. Cependant la double croche, la triple croche et la quadruple croche offrant des durées par trop minimes; on n'emploie généralement que les mesures qui peuvent être formées avec la ronde, la blanche, la noire et la croche, soit simples, soit pointées, et prises comme *unités de temps*.

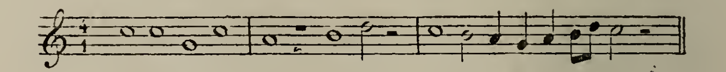
§ 1. Des mesures simples ou binaires.

1° MESURES A 4 TEMPS.

Mesures à 4 temps binaires.

Mesure à $\frac{4}{1}$. — Prenant la *ronde* comme unité de temps, la mesure sera composée de quatre *rondes*, une à chaque temps.

Cette mesure se marque par $\frac{4}{1}$. Le chiffre 1 indique que chaque temps a la durée d'une *ronde*; le chiffre 4 signifie que quatre de ces *rondes* composent la durée de la mesure. Exemple :



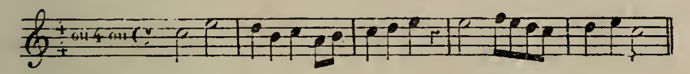
Mesure à $\frac{4}{2}$. — Prenant la *blanche* pour unité de temps, la mesure sera composée de 4 *blanches*, une à chaque temps.

Cette mesure se marque par $\frac{4}{2}$. Le chiffre 2 indique que la *ronde* est divisée en deux parties et que chaque temps a la durée d'une moitié de *ronde*; le chiffre 4 signifie que quatre de ces demi-rondes composent la durée de la mesure. Exemple :



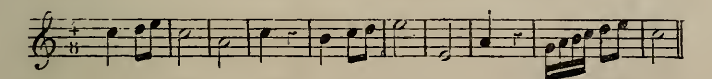
Mesure à $\frac{4}{4}$, ou 4, ou C. — Prenant la *noire* pour unité de temps, la mesure sera composée de quatre *noires*, une à chaque temps.

Cette mesure se marque par $\frac{4}{4}$, ou 4, ou **C**. Le chiffre inférieur 4 indique que la *ronde* est divisée en quatre parties et que chaque temps a la durée d'un quart de *ronde;* le chiffre supérieur 4 signifie que quatre de ces quarts de ronde composent la durée de la mesure. Exemple :



Mesure à $\frac{4}{8}$. — Prenant la *croche* pour unité de temps, la mesure sera composée de quatre *croches*, une à chaque temps.

Cette mesure se chiffre par $\frac{4}{8}$. Le chiffre 8 indique que la *ronde* est divisée en 8 parties, et que chaque temps a la durée d'un huitième de *ronde;* le chiffre 4 signifie que quatre de ces huitièmes de *ronde* composent la durée de la mesure. Exemple :



Nombre fractionnaire exprimant la mesure. — D'après ce qui précède, on voit que le nombre fractionnaire qui exprime la mesure indique deux choses :

1° Le chiffre inférieur de la fraction (*dénominateur*) indique en combien de parties la *ronde* est divisée pour former, avec une de ces parties, l'*unité de temps;*

2° Le chiffre supérieur (*numérateur*) indique combien il faut prendre de ces divisions de la *ronde* pour composer la durée de la mesure.

Nous nous abstiendrons désormais d'expliquer chaque nombre fractionnaire exprimant la mesure.

2° MESURES A 3 TEMPS.

Ce que nous venons de dire pour les mesures à 4 temps s'appliquant exactement aux mesures à 3 et à 2 temps, nous nous contenterons, sans autres détails, de mentionner et de définir chaque mesure.

Mesures à 3 temps binaires.

Mesure à $\frac{3}{1}$. — Mesure à $\frac{3}{1}$, prenant la *ronde* pour unité de temps (trois *rondes* à la mesure).

Mesure à $\frac{3}{2}$. — Mesure à $\frac{3}{2}$, prenant une demi-ronde ou une *blanche* pour unité de temps (trois *blanches* à la mesure).

Mesure à $\frac{3}{4}$ ou 3. — Mesure à $\frac{3}{4}$ ou 3, prenant un quart de ronde ou une *noire* pour unité de temps (trois *noires* à la mesure).

Mesure à $\frac{3}{8}$. — Mesure à $\frac{3}{8}$, prenant un huitième de ronde ou une *croche* pour unité de temps (trois *croches* à la mesure).

3° MESURES A 2 TEMPS.

Mesures à 2 temps binaires.

Mesure à $\frac{2}{1}$. — Mesure à $\frac{2}{1}$, prenant la *ronde* comme unité de temps (deux *rondes* à la mesure).

Mesure à $\frac{2}{2}$, ou 2, ou ₵. — Mesure à $\frac{2}{2}$, ou 2, ou ₵, prenant une demi-ronde ou une *blanche* pour unité de temps (deux *blanches* à la mesure).

Mesure à $\frac{2}{4}$. — Mesure à $\frac{2}{4}$, prenant un quart de ronde ou une *noire* pour unité de temps (quatre *noires* à la mesure).

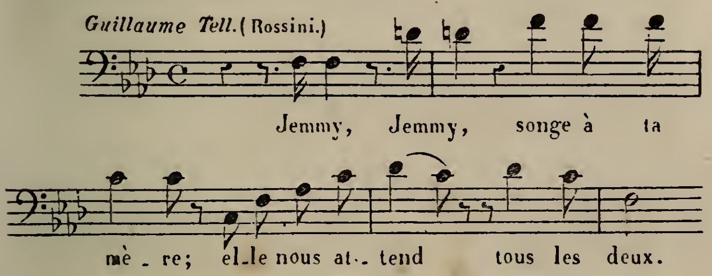
Mesure à $\frac{2}{8}$. — Mesure à $\frac{2}{8}$, prenant un huitième de ronde ou une *croche* pour unité de temps (quatre *croches* à la mesure).

Nous avons fait cette longue énumération de *mesures* pour bien
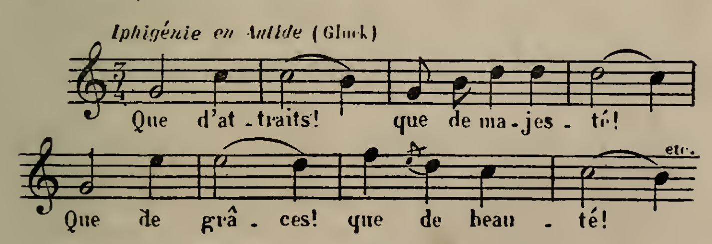
faire comprendre le mécanisme de leur composition : chose très simple, lorsqu'on l'examine attentivement et qui offre certaines obscurités aux élèves qui ne font qu'effleurer cette étude.

Il s'en faut de beaucoup que toutes les mesures simples ou binaires, que nous venons d'énumérer, soient employées. Voici celles qui sont le plus fréquemment usitées :

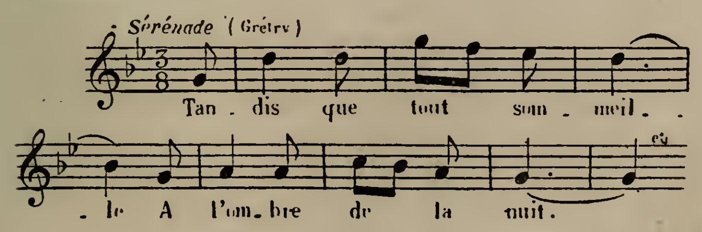
Mesure à $\frac{4}{4}$, ou à 4, ou à C. Exemple :



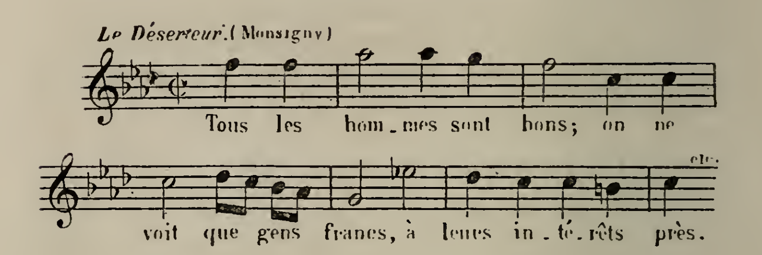
Mesure à $\frac{3}{4}$ ou à 3. Exemple :
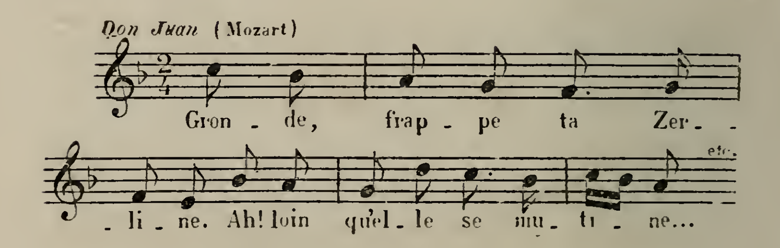


Mesure à $\frac{3}{8}$. Exemple :



Mesure à $\frac{2}{2}$, ou à 2, ou à ₵. Exemple :
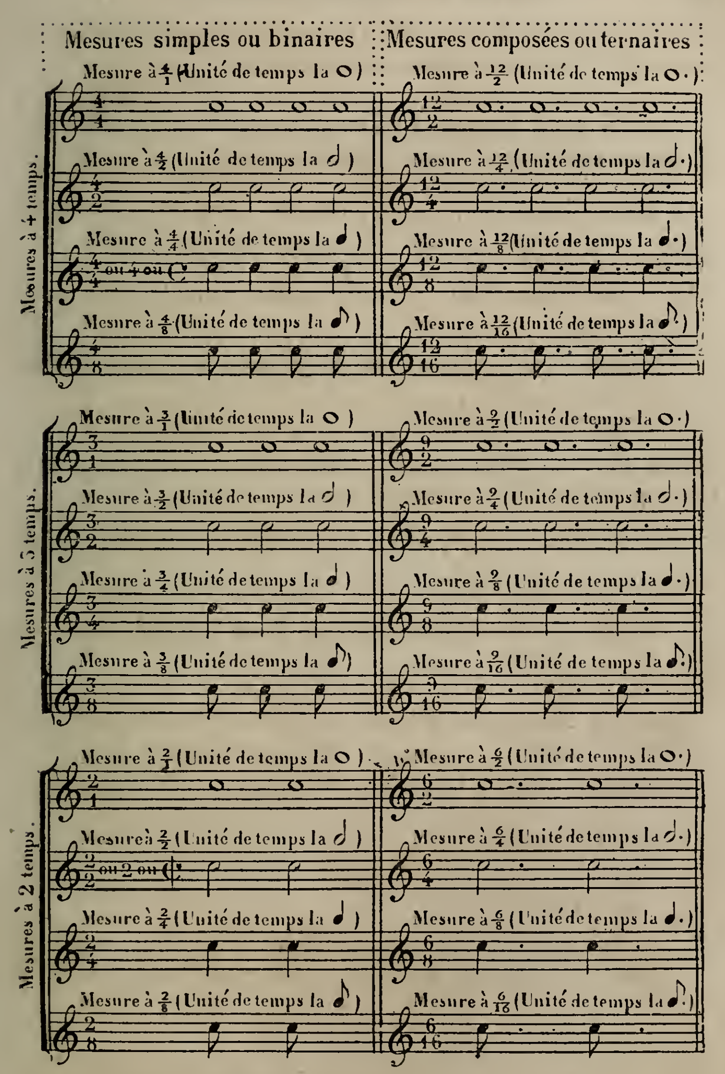


Mesure à $\frac{2}{4}$. Exemple :



§ 2. Des mesures composées ou ternaires.

Les mesures composées ou ternaires sont, comme nous l'avons déjà dit, celles dont l'unité de temps est une valeur composée ou ternaire, telles que la *ronde pointée*, la *blanche pointée*, la *noire pointée*, etc.

Il est évident que l'on peut former autant de mesures composées que de mesures simples, puisqu'il y a autant de valeurs simples que de valeurs composées. Le tableau suivant met en regard, avec les chiffres qui les indiquent, les mesures simples et les mesures composées correspondantes.



De ce tableau il résulte que :

1° Pour obtenir les chiffres indicateurs d'une mesure *composée*,

il faut multiplier par 3 le chiffre supérieur et par 2 le chiffre inférieur de la mesure *simple* correspondante.

2° Pour obtenir les chiffres indicateurs d'une mesure *simple*, il faut diviser par 3 le chiffre supérieur et par 2 le chiffre inférieur de la mesure *composée* correspondante. Ainsi :

La mesure simple $\frac{4}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{12}{8}$, mesure composée correspondante.

La mesure composée $\frac{9}{8} : \frac{3}{2} = \frac{3}{4}$, mesure simple correspondante.
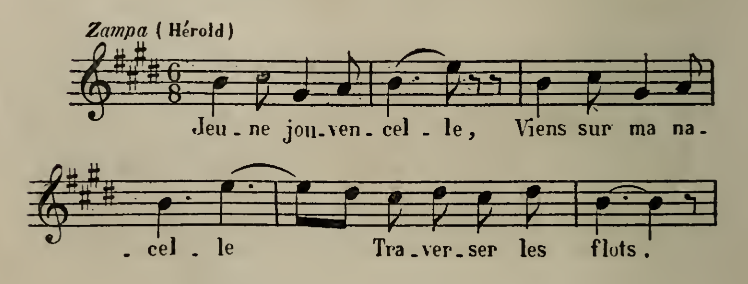
3° Dans les chiffres indicateurs des mesures *composées*, le chiffre inférieur n'indique plus la durée de l'unité de temps ; il marque seulement en combien de parties la ronde est divisée. Le chiffre supérieur annonce combien on prend de ces divisions de la ronde pour formuler la mesure. Ainsi :

$\frac{9}{8}$ indique que la mesure se compose de neuf huitièmes de ronde, ou de neuf croches.
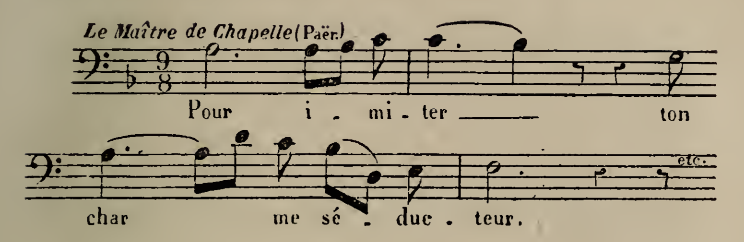
$\frac{6}{4}$ indique que la mesure se compose de six quarts de ronde, ou de six noires, etc.

Mesures composées usitées. — Les mesures composées indiquées au tableau ci-dessus ne sont pas toutes employées. Voici celles qui sont le plus fréquemment usitées :

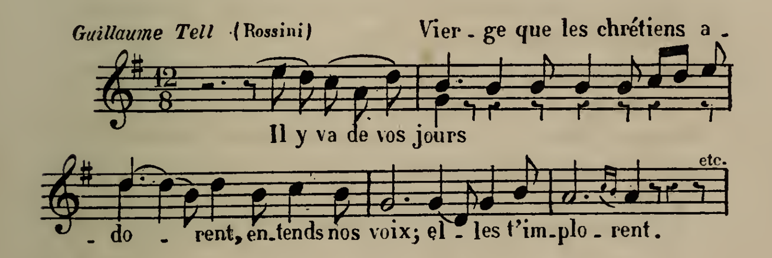
Mesure à $\frac{6}{8}$. Exemple :



Mesure à $\frac{9}{8}$. Exemple :



Mesure à $\frac{12}{8}$. Exemple :



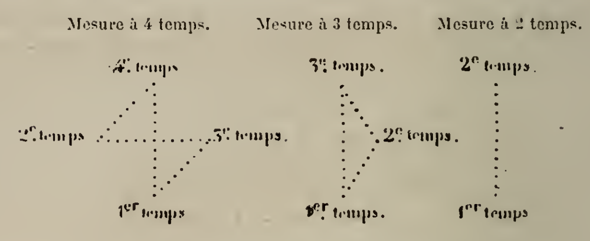
Mesure à 5 temps.— On a quelques rares exemples de mesures à 5 temps. Boïeldieu l'a employée dans la seconde partie de la cavatine « *Viens, gentille dame* » (*Dame blanche*, acte II). Gounod en a fait usage également dans le duo de *Magali* (*Mireille*, acte II). Cette mesure se compose alternativement d'une mesure à 3 temps et d'une mesure à 2 temps.

§ 3. Manières de battre la mesure.

Battement de la mesure. — *Battre la mesure*, c'est séparer, par un mouvement de la main ou du pied, chaque temps de cette mesure.

Dans toutes les mesures, le premier temps se marque *en frappant* et le dernier temps se marque *en levant*.

Les figures suivantes indiquent la direction que doivent prendre la main ou le pied en battant chaque temps de la mesure.



§ 4. Temps forts, temps faibles.

Les temps de chaque mesure ne sont pas tous aussi accentués les uns que les autres. Aussi distingue-t-on, dans chaque mesure, les temps *forts* et les temps *faibles*.

Temps forts. — Les temps *forts* ou *plus* accentués sont les temps *impairs* de la mesure.

Temps faibles. — Les temps *faibles* ou *moins* accentués sont les temps *pairs* de la mesure.

Par conséquent :

Dans la mesure à 4 temps, les temps *forts* sont le 1er et le 3e.

— à 3 temps, — — le 1er et le 3e.

— à 2 temps, le temps fort est le 1er.

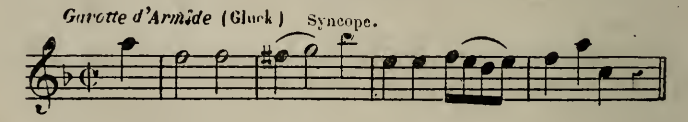
Les temps *faibles* sont : le 2e dans les mesures à 2 et à 3 temps, et les 2e et 4e dans la mesure à 4 temps.

La *première partie* d'un temps fort ou faible se nomme *partie forte* du temps.

La *seconde partie* se nomme *partie faible* du temps.

§ 5. Syncope, contre-temps.

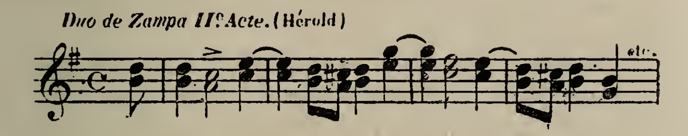
Syncope. — On appelle *syncope* la prolongation, sur un temps *fort*, d'un son commencé sur un temps *faible*.



La syncope sépare donc le son en deux parties, l'une reposant sur un temps *faible* et l'autre sur un temps *fort*.

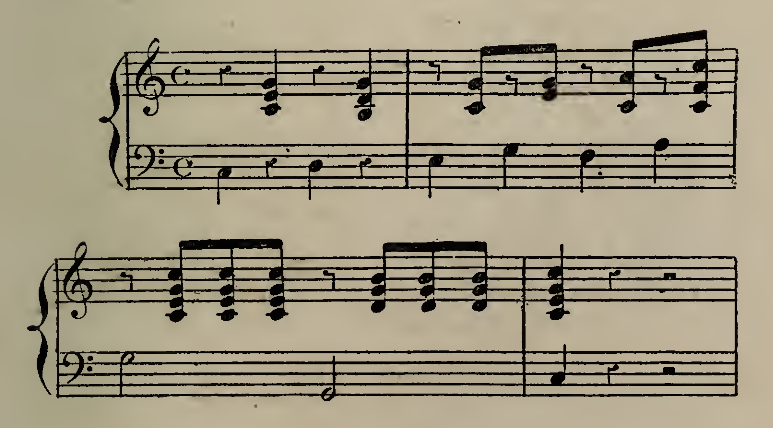
Si ces deux parties sont égales en durée, la syncope est dite *régulière*. Dans le cas contraire, elle est *irrégulière* ou *brisée*.

Lorsque deux notes forment syncope, elles sont réunies par un petit arc horizontal appelé *liaison*.



Contre-temps. — Le *contre-temps* consiste dans l'articulation, sur le temps *faible*, d'un son qui ne se prolonge pas sur le temps *fort*.

Le *contre-temps* a lieu également si le son se fait entendre sur la *partie faible* du temps seulement, et non sur la *partie forte* de ce temps.



§ 6. Du mouvement.

Durée relative et absolue. — Les signes de durée positive et négative, que nous venons d'étudier, indiquent bien le rapport de

durée que les valeurs ont entre elles. Mais quelle doit être la durée *réelle* de chaque valeur? La ronde, par exemple, devra-t-elle durer une minute ou une seconde? En d'autres termes, nous connaissons la durée *relative* des valeurs; quelle doit être leur durée *absolue*?

La durée *absolue* des valeurs n'est pas la même dans tous les morceaux de musique. Elle varie avec le degré de lenteur ou de vitesse que l'on imprime à la mesure.

Mouvement. — Ce degré de lenteur ou de vitesse s'appelle *mouvement*. On se sert, pour indiquer *le mouvement*, d'un des mots italiens suivants, que l'on place en tête du morceau, audessus de la portée :

Largo,	qui signifie	*largement.*
Larghetto,	—	*moins lent que* LARGO.
Lento,	—	*lent.*
Grave,	—	*gravement.*
Adagio,	—	*posément.*
Andante,	—	*modérément.*
Andantino,	—	*moins lent qu'*ANDANTE.
Maestoso,	—	*majestueusement.*
Allègro,	—	*vite.*
Allegretto,	—	*moins vite qu'*ALLEGRO.
Presto,	—	*rapidement.*
Prestissimo,	—	*très rapidement.*
Vivo, vivace.	—	*vif, alerte.*

On modifie encore les mouvements indiqués ci-dessus en y ajoutant un des termes suivants :

Un poco,	qui signifie	*un peu.*
Molto,	—	*beaucoup.*
Assai,	—	*fortement.*
Più,	—	*plus.*
Non troppo,	—	*pas trop.*
Sostenuto,	—	*soutenu.*
Moderato,	—	*modéré.*

et beaucoup d'autres expressions que l'usage apprendra sans peine.

Les *mouvements* indiqués par ces expressions n'ont rien de précis ni de fixe; ils ne sont qu'approximatifs et, par exemple, l'*allegro* d'un morceau sera souvent très différent de l'*allegro* d'un autre.

Métronome. — Il faut donc un moyen sûr et pratique de déterminer d'une façon *certaine* la durée propre à chaque valeur. C'est à cela que sert le *métronome*.

Le *métronome* est un mécanisme d'horlogerie, inventé ou plutôt perfectionné par Maëlzel, en 1815. Il se compose d'une boîte pyramidale A, dans laquelle se trouve un *balancier* B, dont les oscillations, sensibles à l'oreille, marquent les temps de toute espèce de mesure. La clef D sert à remonter le mécanisme.



Au balancier est fixée une *tige* T, le long de laquelle glisse un *contre-poids* G, qui, suivant qu'on le hausse ou qu'on l'abaisse, précipite ou ralentit les oscillations.

Enfin, derrière cette tige mobile se dresse une échelle numérotée par degrés, depuis le nombre 40, qui se trouve au sommet, jusqu'au nombre 208, placé à l'extrémité inférieure.

L'unité de temps du métronome est la *minute;* c'est-à-dire que le numéro de l'échelle, à la hauteur duquel on place le contre-poids G, indique le nombre de coups frappés, dans une minute, par le balancier. Ainsi, par exemple, le contre-poids étant placé sur le numéro 60, le balancier aura 60 oscillations par minute, c'est-à-dire une par seconde.

Pour indiquer le mouvement d'un morceau, le compositeur inscrit, en tête de ce morceau, une *valeur* quelconque, en la faisant suivre d'un des nombres inscrits sur l'échelle du métronome.

Ce nombre indique alors la durée de cette valeur et, par là même, celle de toutes les autres. Exemple :

M 𝅗𝅥 = 60 signifie que l'on doit mettre le contre-poids mobile G sur le nombre 60 de l'échelle. La blanche aura alors la durée d'une oscillation.

M ♩ = 100 signifie que le contre-poids doit être mis en face du nombre 100 de l'échelle. La noire aura alors la durée d'une oscillation, etc.

De cette manière, les valeurs cessent d'être vagues ou arbitraires et deviennent tout à fait fixes et absolues.

Rythme. — La répétition du mouvement, se combinant avec la durée des sons et des silences, produit le *rythme*.

CHAPITRE III.

DES SIGNES D'EXPRESSION.

On n'atteindrait pas le but de la musique, qui est de charmer et d'émouvoir, si l'on se contentait de donner rigoureusement aux notes la durée et le mouvement qui leur sont propres.

Il faut savoir varier l'exécution d'un morceau, nuancer les effets, tantôt en accentuant plus fortement le son, tantôt en l'adoucissant.

C'est ce qu'on appelle *nuancer l'expression*.

Expression. — L'ensemble des différentes nuances constitue l'*expression*.

L'*expression* donne à une page de musique la forme, la couleur et la vie; c'est véritablement l'âme de la musique.

Sans l'*expression*, le musicien le plus savant, le virtuose le plus habile deviennent bientôt insupportables par leur fatigante monotonie.

Signes d'expression. — Les principales nuances d'expression sont indiquées par les mots italiens suivants, que l'on rencontre fréquemment dans le cours d'un morceau :

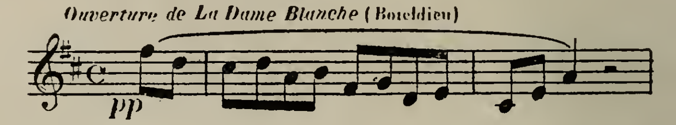
Piano, ou, par abréviation,		P.,	qui signifie	*faible*.
Pianissimo,	—	PP.,	—	*très faible*.
Sotto voce ou *mezzo voce*,			—	*à demi-voix*.
Dolce, ou, par abréviation,		*dol*.,	—	*doux*.
Forte,	—	F.,	—	*fort*.
Fortissimo,	—	FF.,	—	*très fort*.
Mezzo forte,	—	M. F.,	—	*à demi fort*.
Rinforzando,	—	*rinf*.,	—	*en renforçant*.
Crescendo,	—	*cresc.* ou <	—	*en augmentant*.
Decrescendo,	—	*decresc.* ou >	—	*en diminuant*.
Diminuendo,	—	*dim*.,	—	*idem*.

Ritardando,	par abréviation,	*ritard.*,	qui signifie	*en retardant.*
Rallentando,	—	*rall.*,	—	*en ralentissant.*
Smorzando ou *morendo*,	—	*smorz.*,	—	*en mourant.*
A primo tempo,	—	1° *temp.*,	—	*retour au premier mouvement du morceau.*
Ad libitum,	—	*ad lib.*,	—	*à volonté.*
A piacere,			—	*à volonté.*
Con espressione,	—	*con espress.*,	—	*avec expression.*
Con animo,	—	*con anim.*,	—	*avec âme.*
Poco à poco,			—	*peu à peu*, etc.

Il existe encore d'autres termes *d'expression*, que l'usage apprendra sans peine.

Du legato. — Deux sons qui se suivent sont ordinairement séparés l'un de l'autre par une légère articulation. Au moyen du *legato*, on réunit ensemble deux ou plusieurs sons successifs, de manière qu'il n'existe plus entre eux, quant à l'exécution, aucune solution de continuité.

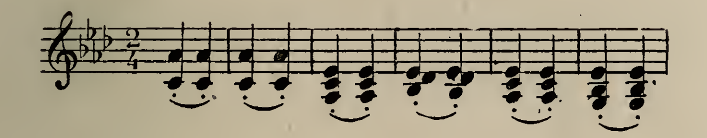
Le *legato*, qui signifie *lié* ou *coulé*, s'indique par le même signe que la liaison : un petit arc horizontal. Exemple :



Du staccato. — Le *staccato* (piqué ou détaché) produit l'effet contraire du *legato*. Son effet est de détacher chaque note par une articulation sèche et légère. Il se marque par des points que l'on place au-dessus ou au-dessous des notes :



Du louré. — Enfin, lorsqu'on trouve réunis les points du *staccato* et le signe du *legato*, les sons doivent être détachés, mais lourdement. — Cette nuance se nomme *louré*. Exemple :



CHAPITRE IV.

DES ORNEMENTS ET DES ABRÉVIATIONS.

§ 1. Des ornements.

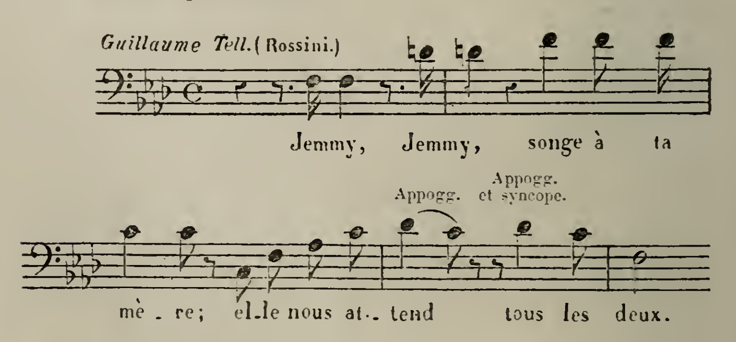
Des ornements, agréments ou fioritures. — On se sert aussi, dans la musique, de certains *ornements* qui, employés avec goût, produisent d'heureux effets par la variété qu'ils apportent dans la mélodie. Au contraire, répandus à profusion, ils sont fastidieux et témoignent du peu de goût musical de l'artiste qui en abuse.

Les *ornements* s'appellent aussi *agréments* ou *fioritures*.

Les *ornements* s'écrivent en notes plus petites que les autres. Ils ne comptent pas dans la mesure, se combinant, pour la durée, avec la note qui les précède ou avec celle qui les suit.

Les principaux *ornements* usités en musique sont : l'*appoggiature*, le *grupetto*, le *mordente*, le *port de voix*, le *trille* et le *point d'orgue*.

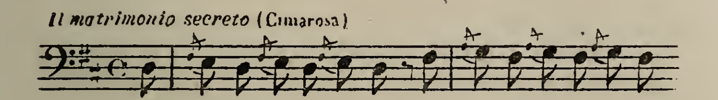
De l'appoggiature. — L'*appoggiature* (de l'italien *appoggiare*, appuyer) est une note sur laquelle on appuie avant d'arriver à la note qui la suit :



L'*appoggiature* s'écrit, soit en notes ordinaires, soit en *petites notes;* elle est placée au-dessus ou au-dessous de la note qu'elle précède.

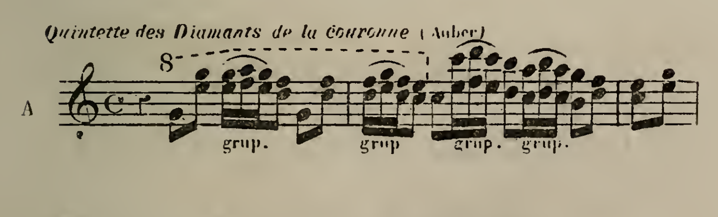
Cet ornement est d'un emploi très fréquent, surtout dans les *récitatifs* d'un opéra.
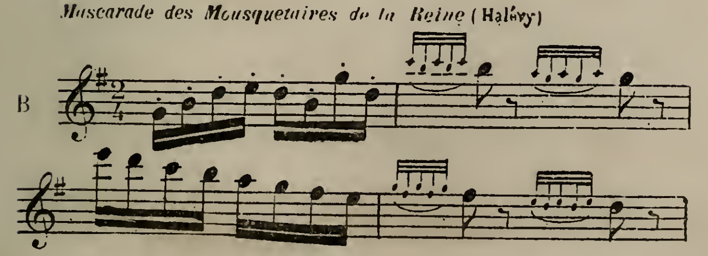
Lorsque la note formant *appoggiature* est barrée, on doit l'exécuter avec rapidité :



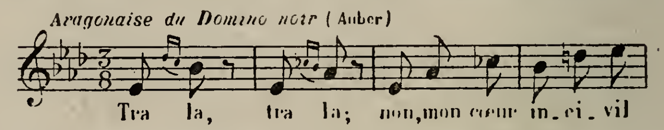
Du grupetto. — Le *grupetto*, ou *groupe*, est un assemblage de trois ou quatre petites notes placées soit avant, soit après la note principale.

Quelquefois on n'écrit pas les notes du *grupetto*, et on les remplace par ce signe ∾. — Il y a des *grupetti* faisant partie des notes de la mesure (A), d'autres écrits en petites notes tout à fait en dehors de la mesure (B); cela peut varier à l'infini.





Du mordente. — Le *mordente* ou *mordant* n'est composé que de deux petites notes précédant la note principale. Exemple :

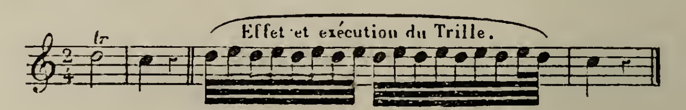


On remplace souvent les deux petites notes du *mordente* par ce signe ~, que l'on place sur la note principale.

Du port de voix. — Le *port de voix* ou *portamento* ne s'emploie que dans le chant. Il consiste à unir, par une liaison du gosier, un son inférieur à un son supérieur. Le son supérieur se trouve ainsi préparé par le *port de voix*, qui se fait entendre sur la note précédente.

Du trille. — Le *trille* (de l'italien *trillo*, tremblement), appelé aussi *cadence*, mais improprement, consiste dans la succession rapide et alternative de deux notes conjointes. Sa durée est égale à la durée de la note sur laquelle il a lieu. On le rencontre surtout à la fin d'un morceau.

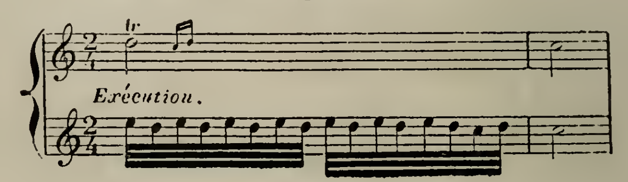
Le *trille* s'indique par les lettres *tr* placées au-dessus de la note. Exemple :
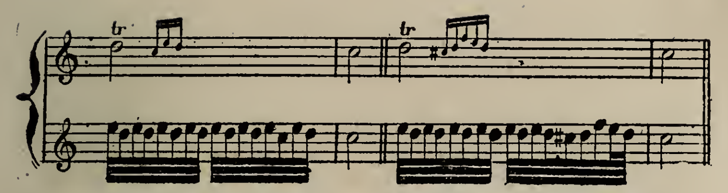


Quelquefois on commence le *trille* par la note *supérieure* à la note écrite.

Les diverses terminaisons du *trille* s'indiquent par de petites notes.

Trille commençant par la note supérieure :





Du point d'orgue. — Le *point d'orgue* suspend complètement la mesure. Pendant sa durée, les artistes exécutent des fioritures, qui leur sont dictées par leur goût personnel, ou que le compositeur a écrites d'avance. C'est dans ce sens que l'on dit d'un virtuose : « Il a exécuté un brillant *point d'orgue.* »

Le *point d'orgue* s'indique par ce signe 𝄐 placé au-dessus de la note.

Du point d'arrêt. — Lorsque le *point d'orgue* surmonte un *silence*, il se nomme *point d'arrêt.* Le *silence* doit alors être pro longé.

§ 2. Des abréviations.
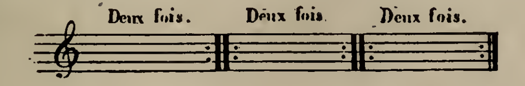
Abréviations. — Pour rendre la notation musicale plus rapide et la lecture plus facile, on se sert de certains signes appelés *signes abréviatifs* ou *abréviations.*

Nous allons les mentionner successivement.

SIGNE DE REPRISE.

Signe de reprise. — Nous avons vu que la double barre indique la fin d'un morceau ou d'une de ses parties.

Lorsque cette double barre est précédée ou suivie de *deux points,* cela signifie que la partie du morceau qui se trouve du côté de ces points doit être exécutée deux fois. Exemple :



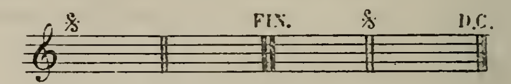
La double barre prend alors le nom de *barre de reprise.*

SIGNES DE RENVOI.

Signes de renvoi. — Les signes de renvoi se marquent ainsi : 𝄋. 𝄌.

Ces signes indiquent que, lorsqu'on les rencontre pour *la seconde fois* dans le morceau, on doit se reporter à l'endroit où on les a vus pour *la première fois;* on continue alors jusqu'au mot *fin* qui surmonte une double barre.

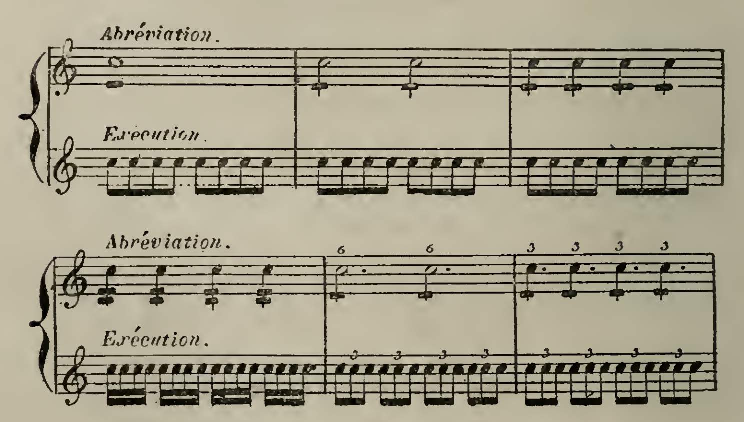
Les mots *da capo* ou D. C., que l'on trouve souvent à la fin d'un morceau, signifient qu'il faut retourner au commencement de ce morceau et continuer jusqu'au mot *fin*. Exemple :



Coda. — On appelle *coda* (du latin *cauda,* queue) quelques mesures qui terminent complètement un morceau.

DIFFÉRENTS SIGNES D'ABRÉVIATION.

Nous allons rassembler, dans le tableau suivant, les principales abréviations usitées en musique, avec les signes qui les indiquent. La portée *supérieure* indiquera les abréviations, et la portée *inférieure* montrera comment on doit les exécuter.



Abréviation

Exécution.

Abréviation.

Exécution.

Abréviation.

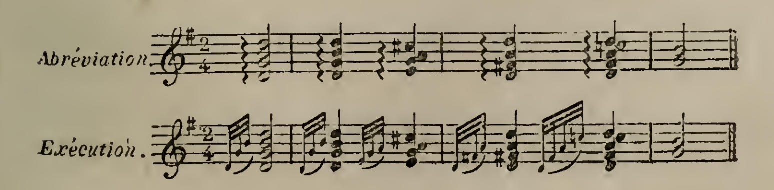
Simili. (Semblable.)

Exécution.

DE L'ACCIACATURA.

Acciacatura. — On nomme *acciacatura* (écrasement) la succession rapide des différentes notes d'un accord, que l'on fait entendre avant de les plaquer simultanément. L'acciacatura s'indique par une ligne verticale tremblée, que l'on place devant les notes formant accord.

Le piano, l'orgue et la harpe emploient l'*acciacatura*.



SIGNE D'OCTAVE.

Le signe 8^{a}····· : (abréviation du mot *octava*, octave) indique que l'on devra exécuter à l'*octave supérieure* toutes les notes qu'il surmonte. (Voir l'exemple A du *grupetto*, p. 39.)

Lorsque le signe 8^{A}····· : est placé *au-dessous* des notes, c'est à l'*octave inférieure* que ces notes devront être exécutées.

DES BATONS DE MESURE.

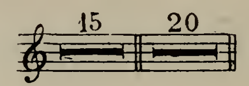
Bâtons de mesure. — En plus des *silences* dont nous avons parlé, on emploie encore, pour indiquer le silence de plus d'une mesure, les signes suivants :

1° Le bâton de deux pauses, qui vaut deux pauses ;

2° Le bâton de quatre pauses, qui vaut quatre pauses ;
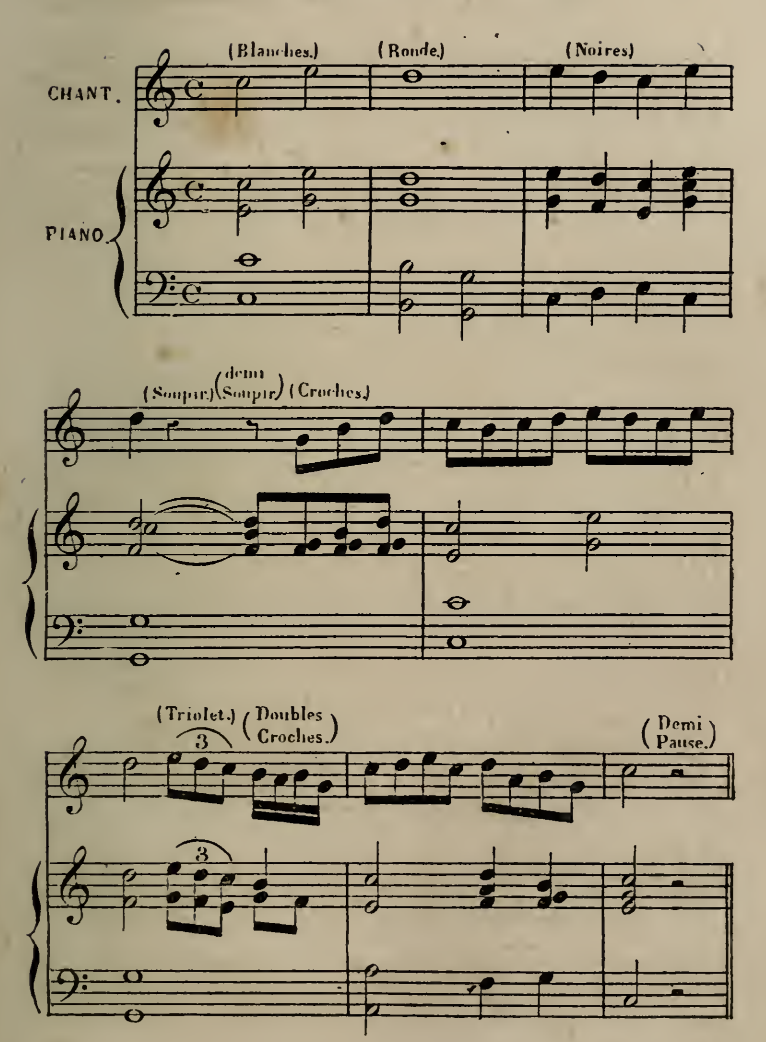


3° Enfin, pour indiquer le silence d'un plus grand nombre de mesures, on se sert d'une petite barre surmontée d'un chiffre, indiquant le nombre de mesures pendant lesquelles on devra garder le silence. Exemple :

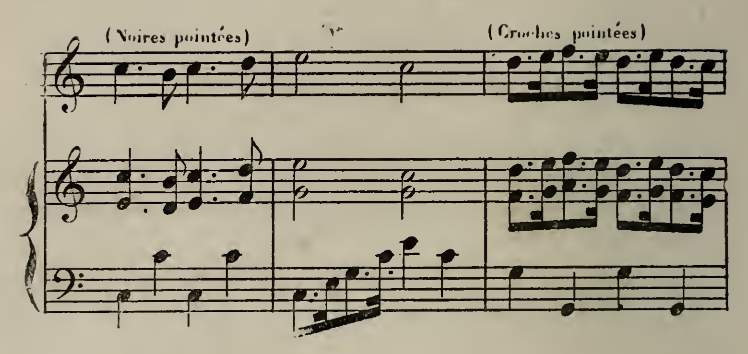


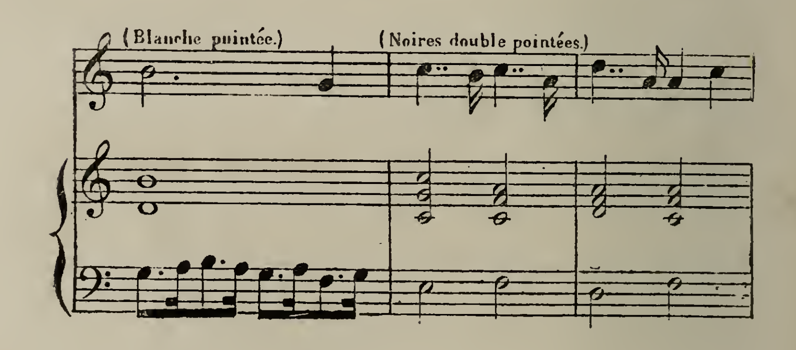
On devra se taire pendant 15 mesures et ensuite pendant 20 mesures.
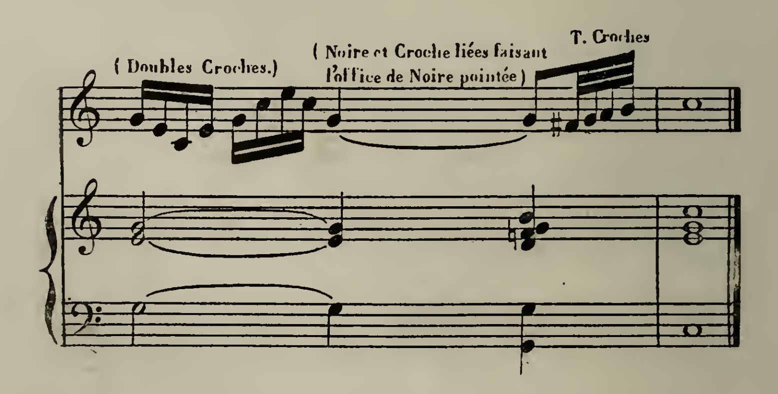
EXERCICES

SUR LES PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.




(Noires pointées)
(Croches pointées)


(Blanche pointée.)
(Noires double pointées.)


(Doubles Croches.)
(Noire et Croche liées faisant l'office de Noire pointée)
T. Croches

DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPES COMPLÉMENTAIRES.

CHAPITRE I.

ÉTUDE DE LA GAMME.

La *notation musicale*, que nous venons d'étudier dans la première partie, n'est que l'enveloppe extérieure de la musique, ce qui la rend sensible à nos yeux.

Nous allons maintenant pénétrer plus avant dans l'étude de cet art, en examinant sa constitution intérieure.

La *gamme* étant la base de toute la musique, c'est d'abord sur elle que doit se concentrer notre attention.

§ 1. Des notes de la gamme.

Diverses appellations des notes de la gamme. — Nous avons vu que les notes de la gamme, au nombre de sept, ont reçu les noms suivants : *Ut* ou *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*.

La gamme étant une véritable *échelle* musicale, dont les sept notes forment les *degrés*, on comprend que l'on ait aussi donné à ces notes les noms de 1er, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e et 7e degré. — Ces appellations indiquent la *position* de chaque note dans la gamme.

Lorsque l'on veut désigner le *rôle particulier* que chaque note

joue dans la constitution même de la gamme, on donne aux sept notes d'autres noms, qui sont les suivants :

Le 1er	degré	s'appelle	*tonique.*
Le 2e	—	—	*sus-tonique* (placée *au-dessus* de la tonique).
Le 3e	—	—	*médiante* (tenant le *milieu* entre la tonique et la dominante).
Le 4e	—	—	*sous-dominante* (placée *au-dessous* de la dominante).
Le 5e	—	—	*dominante.*
Le 6e	—	—	*sus-dominante* (placée *au-dessus* de la dominante).
Le 7e	—	—	*sensible.*

La note qui forme le 1er degré de la gamme a reçu le nom de *tonique*, parce que c'est sur elle que repose le *ton* même de la gamme, auquel elle donne son nom.

La note formant le 5e degré est appelée *dominante*, parce que son action, dans la gamme, est prépondérante.

La septième note de la gamme a reçu le nom de *sensible*, parce qu'elle fait *sentir*, en l'appelant presque forcément, la note qui la suit, c'est-à-dire *la tonique*, dont elle n'est séparée que par un demi-ton.

Pour résumer ce qui précède, prenant comme exemple la gamme d'*Ut*, les notes qui la composent s'appelleront :

Ut ou *Do*	ou 1er	*degré*	ou *tonique.*
Ré	ou 2e	—	ou *sus-tonique.*
Mi	ou 3e	—	ou *médiante.*
Fa	ou 4e	—	ou *sous-dominante.*
Sol	ou 5e	—	ou *dominante.*
La	ou 6e	—	ou *sus-dominante.*
Si	ou 7e	—	ou *sensible.*

La répétition de la tonique à la gamme supérieure s'appellera :

Ut ou *Do* ou 8e *degré* ou *octave.*

§ 2. **Des intervalles.**

Nous avons vu que l'on appelle *intervalle* la distance qui sépare deux sons différents.

L'*intervalle* peut être plus ou moins grand, c'est-à-dire contenir plus ou moins de *degrés.*

Il y a sept intervalles. Chacun d'eux indique, par son propre nom, le nombre de *degrés* qu'il contient. Ainsi :

L'intervalle	de 2 degrés		s'appelle	*seconde.*
—	de 3 degrés	Ut - Mi	—	*tierce.*
—	de 4 degrés	Ut - Fa	—	*quarte.*
—	de 5 degrés	Ut - Sol	—	*quinte.*
—	de 6 degrés	Ut - La	—	*sixte.*
—	de 7 degrés	Ut - Si	—	*septième.*
—	de 8 degrés		—	*octave.*

En allant au-delà de l'*octave*, on aurait les intervalles de *neuvième,* de *dixième*, de *onzième*, etc., qui ne sont que la répétition, à la gamme supérieure, des intervalles de *seconde*, de *tierce*, de *quarte*, etc.

Unisson. — L'*unisson* est la répétition d'un même son. Il ne constitue pas un intervalle.

Intervalles simples et composés. — Les intervalles sont *simples* quand ils ne dépassent pas l'octave, et *composés* quand ils vont au delà. Ainsi la *tierce* est un intervalle *simple ;* la *douzième* est un intervalle *composé.*

Intervalles supérieurs et inférieurs. — L'intervalle est *su-*

périeur ou *inférieur*, suivant qu'on le compte en montant ou en descendant. Ainsi :

La tierce *supérieure* d'*ut* est *mi* (*ut-ré-mi*).

La tierce *inférieure* d'*ut* est *la* (*ut-si-la*).

La quinte *supérieure* de *sol* est *ré* (*sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*).

Lorsque l'on énonce un intervalle sans spécifier s'il est supérieur ou inférieur, c'est *toujours* de l'intervalle supérieur qu'il s'agit. Ainsi, *la tierce* de *fa* est *la*, tierce supérieure (*fa-sol-la*).

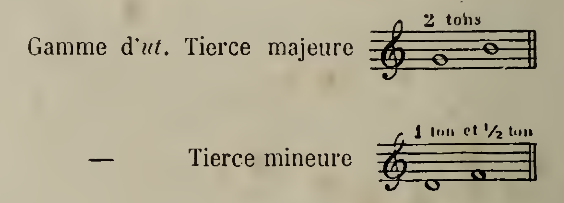
Les intervalles sont *naturels* ou *altérés*.

Intervalles naturels ou diatoniques. — Les intervalles *naturels* ou *diatoniques* sont formés de deux notes prises telles qu'elles se trouvent dans la gamme. Exemple : (gamme d'*ut*) *ut-mi*, *la-ut*, *ré-sol*, *mi-fa*.

Les intervalles *naturels* se divisent en intervalles *majeurs*, intervalles *mineurs* et intervalles *justes*.

a. **Intervalles majeurs et mineurs.** — L'intervalle *majeur* est plus grand d'un demi-ton diatonique que l'intervalle *mineur*.

Exemple :



Les intervalles majeurs et mineurs sont : la *seconde*, la *tierce*, la *sixte* et la *septième*.

b. **Intervalles justes.** — On donne le nom d'*intervalles justes* à la *quarte*, à la *quinte* et à l'*octave*.

La raison de cette appellation est que la *quinte* fixant la tonalité (1) est, par conséquent, immuable. Elle ne peut donc être ni *majeure* ni *mineure*.

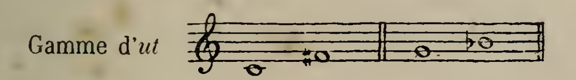
---

(1) Voir le chapitre de la tonalité, page 55.

La *quarte* n'est appelée *juste* que parce qu'elle est le *renversement de la quinte.*

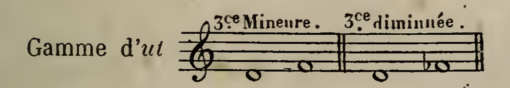
Quant à l'*octave*, comme elle n'est que la reproduction exacte d'un son à une autre gamme, elle ne peut être ni *majeure* ni *mineure*. C'est également un intervalle *juste.*

Intervalles altérés ou chromatiques. — Les intervalles *altérés* ou *chromatiques* sont ceux dans la composition desquels il entre une ou deux notes étrangères à la gamme. Exemple :



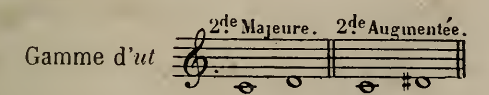
Les intervalles *altérés* se divisent en intervalles *diminués* et intervalles *augmentés.*

a. **Intervalle diminué.** — L'intervalle *diminué* est plus petit d'un demi-ton chromatique que l'intervalle *mineur*. Exemple :



b. **Intervalle augmenté.** — L'intervalle *augmenté* est plus grand d'un demi-ton chromatique que l'intervalle *majeur.*

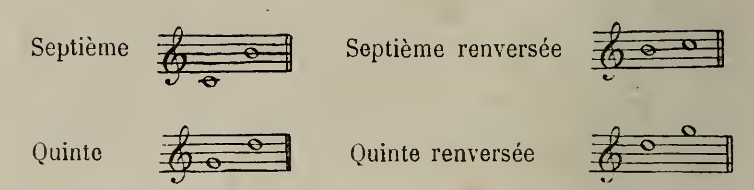
Exemple :



Tous les intervalles peuvent être *altérés*, c'est-à-dire *augmentés* ou *diminués.*

Renversement des intervalles. — On renverse un intervalle

en rendant *supérieure* la note *inférieure* de cet intervalle, et *vice versa*. Exemple :



On remarquera que, dans les exemples précédents, la *septième renversée* est devenue une *seconde*, et la *quinte renversée* une *quarte*.

Par le renversement :

L'*unisson*	devient	*octave.*
La *seconde*	—	*septième.*
La *tierce*	—	*sixte.*
La *quarte*	—	*quinte.*
La *quinte*	—	*quarte.*
La *sixte*	—	*tierce.*
La *septième*	—	*seconde.*
L'*octave*	—	*unisson.*

Ces résultats peuvent s'exprimer par ce tableau de chiffres :

Intervalles............	1	2	3	4	5	6	7	8
Renversements........	8	7	6	5	4	3	2	1
Total........	9	9	9	9	9	9	9	9

On remarquera que l'intervalle et son renversement doivent toujours produire le chiffre 9.
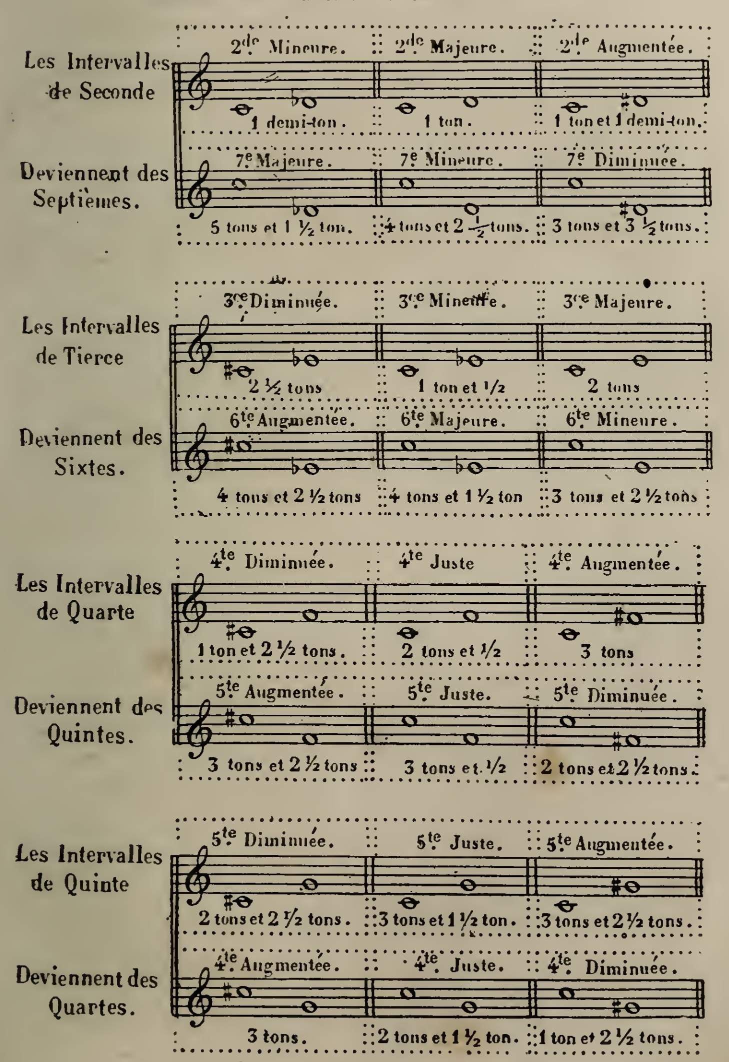
Plus un intervalle est grand, plus son renversement est petit, et *vice versa*. Ainsi :

Un intervalle *majeur* renversé produit un intervalle *mineur*.

—	*mineur*	—	—	*majeur.*
—	*augmenté*	—	—	*diminué.*
—	*diminué*	—	—	*augmenté.*
—	*juste*	—	—	*juste.*

Nous avons réuni dans le tableau suivant les divers intervalles et leurs renversements.

Tableau des intervalles et de leurs renversements.



Les Intervalles de Sixte	6te Mineure.	6te Majeure.	6te Augmentée.
	3 tons et 2 ½ tons	4 tons et 1 ½ ton	4 tons et 2 ½ tons
Deviennent des Tierces.	3ce Majeure.	3ce Mineure.	3ce Diminuée.
	2 tons	1 ton et ½	2 ½ tons.

Les Intervalles de Septième	7me Diminuée.	7me Mineure.	7me Majeure.
	3 tons et 3 ½ tons.	4 tons et 2 ½ tons.	5 tons et ½
Deviennent des Secondes.	2de Augmentée.	2de Majeure.	2de Mineure.
	1 ton et ½	1 ton.	1 ½ ton.

CHAPITRE II.

DE LA TONALITÉ.

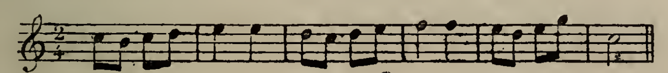
Par *tonalité* on entend la manière d'être de la gamme, en ce qui concerne son élévation dans l'échelle des sons. Cette élévation est fixée par la *tonique*, sur laquelle repose la gamme.

Nous avons vu, dans la première partie de ce traité, que la gamme est formée de sept notes, comprenant, par les intervalles qui existent entre elles, cinq tons et deux demi-tons.

Nous avons vu également que ces deux demi-tons sont placés : le premier, entre le 3e et le 4e degré, c'est-à-dire entre la *médiante* et la *sous-dominante*, et le second, entre le 7e et le 8e degré, c'est-à-dire entre la *sensible* et l'*octave*.

Chacune des sept notes de la gamme peut servir de point de départ à une gamme particulière. En d'autres termes, chaque note peut devenir la *tonique* d'une gamme.

Prenons, comme exemple, la mélodie suivante :



Cette phrase musicale est écrite dans la gamme d'*ut*, qui est la gamme naturelle, la gamme type (*ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*), dans laquelle les cinq tons et les deux demi-tons se trouvent placés aux intervalles qu'ils doivent occuper, sans qu'il soit besoin d'altérer aucune note. Mais supposons que, pour une raison quelconque, nous voulions exécuter cette mélodie un ton plus haut, nous l'écrivons ainsi :



De cette façon, cet air, élevé d'un ton au-dessus de la gamme d'*ut*, se trouvera écrit dans la gamme de *ré*.

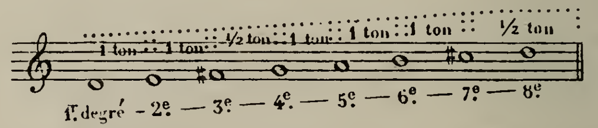
Or, il est facile de voir que, dans une gamme dont la note *ré* est la *tonique*, les cinq tons et les deux demi-tons ne sont pas placés aux rangs qu'ils doivent occuper. Exemple :

Gamme d'*ut*	ut — ré, *mi, fa*, sol, la, *si, ut.*
	1/2 ton 1/2 ton
Gamme de *ré*	ré, *mi, fa*, sol, la, *si, ut*, ré.
	1/2 ton 1/2 ton

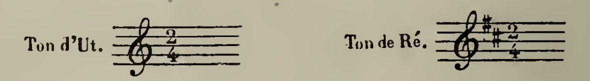
Dans la première gamme (*ut*), les demi-tons se trouvent placés entre le 3e et le 4e degré et entre le 7e et le 8e degré.

Dans la seconde gamme (*ré*), les demi-tons se trouvent entre le 2e et le 3e degré et entre le 6e et le 7e degré.

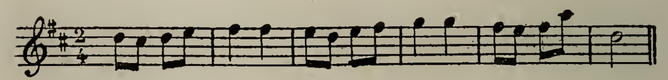
Il faut donc, pour rétablir l'ordre normal, hausser d'un demi-ton les 3e et 7e degrés de la gamme de *ré*, c'est-à-dire mettre un dièse au *fa* et à l'*ut*. De cette façon, les cinq tons et les deux demi-tons se trouvent placés aux intervalles qu'ils doivent occuper dans la gamme. Exemple :



La gamme de *ré* a donc besoin, pour être *constituée* régulièrement, d'avoir le *fa* et l'*ut diésés*. C'est pour cela que, lorsqu'on écrit dans le *ton de ré*, on a soin d'inscrire, au commencement de la portée, immédiatement après la clef, ces deux dièses appelés, pour cette raison, *constitutifs*. Exemple :



L'exemple ci-dessus doit donc s'écrire ainsi (*ton de ré*) :



Tout ceci étant bien compris, le mécanisme des différents tons devient d'une extrême simplicité.

En effet, les deux points suivants étant bien établis :

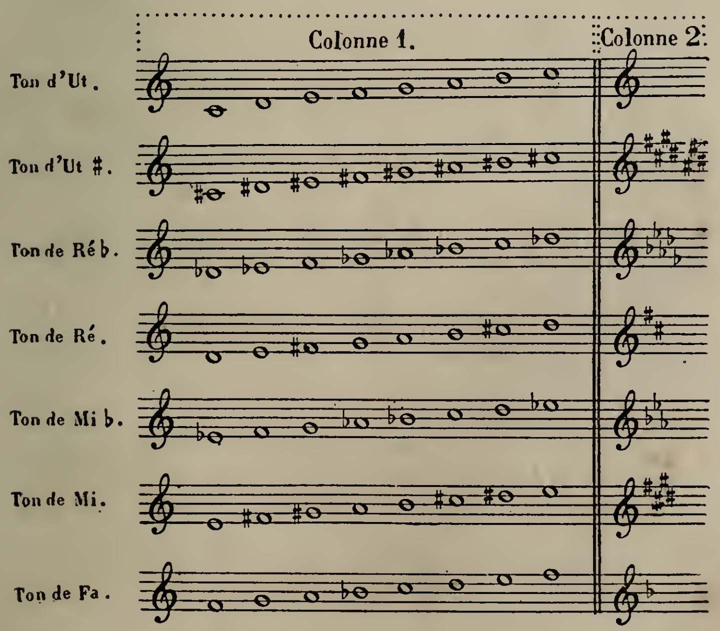
1° Que chaque note de la gamme peut devenir la *tonique* d'une gamme particulière et former ainsi un *ton* particulier;

2° Que les deux demi-tons doivent *toujours* être placés entre les 3e et 4e degrés et entre les 7e et 8e degrés de la gamme.

Il suffira de hausser le 3e et le 7e degré à l'aide du *dièse*, ou d'abaisser le 4e et le 8e degré à l'aide du *bémol*, pour constituer la tonalité, quelle qu'elle soit, en ayant soin de conserver toujours, entre les cinq autres degrés de la gamme, l'intervalle d'un ton.

Voici le tableau de toutes les *gammes* ou *tons*, que l'on peut établir sur chaque note, soit naturelle, soit altérée.

Dans la colonne 1 de ce tableau, nous établissons les *gammes* avec les différentes altérations nécessaires pour mettre à leur place les cinq tons et les deux demi-tons. — Dans la colonne 2, nous plaçons, après la clef, ces mêmes altérations *constitutives*, dans l'ordre qu'elles doivent occuper pour indiquer le *ton* du morceau.



Colonne 1. Colonne 2.

Ton de Fa ♯

Ton de Sol ♭

Ton de Sol.

Ton de La ♭.

Ton de La.

Ton de Si ♭.

Ton de Si.

Ton d'Ut ♭.

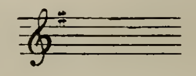
Armature (ou armure). — Comme on le voit, le *ton* ou la *tonalité* d'un morceau est caractérisée par l'*armature* de la clef. Ainsi, pour le ton de *sol*, la clef sera *armée* d'un ♯ ; pour le ton de *la* ♭, elle sera armée de quatre bémols, etc.

Il faut remarquer, en outre, que :

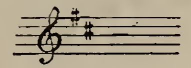
1° Dans les tons *diésés*, le dernier ♯ est placé sur la *sensible* du ton dans lequel on se trouve ;

2° Dans les tons *bémolisés*, le dernier ♭ est placé sur la *sous-dominante* du ton dans lequel on se trouve ;

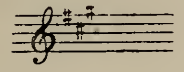
3° Les *dièses constitutifs* se succèdent de quinte en quinte *supérieure*, et les *bémols constitutifs* de quinte en quinte *inférieure*. Par conséquent, le premier ♯ se plaçant sur le *fa* (ton de *sol*) :



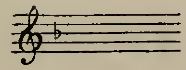
Le second ♯ se placera à la quinte *supérieure* du *fa*, c'est-à-dire à l'*ut* (ton de *ré*) :



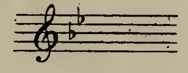
Le troisième ♯ à la quinte *supérieure* de l'*ut*, c'est-à-dire au *sol* (ton de *la*), etc. :



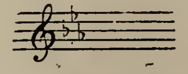
Le premier ♭ se plaçant sur le *si* (ton de *fa*) :



Le second ♭ se placera à la quinte *inférieure* du *si*, c'est-à-dire au *mi* (ton de *si* ♭) :
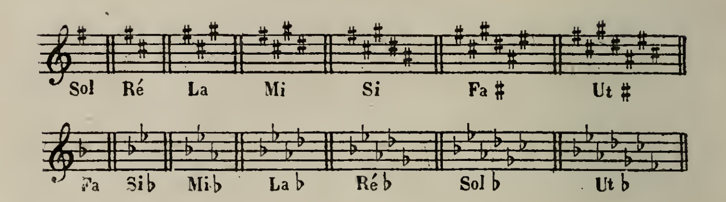


Le troisième ♭ à la quinte *inférieure* du *mi*, c'est-à-dire au *la* (ton de *mi* ♭). :



Le quatrième ♭ à la quinte *inférieure* du *la*, c'est-à-dire au *ré* (ton de *la* ♭), et ainsi de suite.

Voici le tableau de la succession des # et des ♭ :

Succession des dièses par quintes supérieures et des bémols par quintes inférieures.



Ces principes posés, voyons-en l'application.

On veut savoir, par exemple, quelle est l'armature de la clef pour le ton de *mi*. Rien de plus facile.

Quelle est la *sensible* de ce ton? — C'est *ré* #. Le ton de *mi* appartient donc aux tons diésés.

De combien de dièses se composera l'armature de la clef?

De quatre dièses; car le dernier # se posant toujours sur la note sensible, et ce dernier # étant un *ré*, il suffit de voir quel rang le *ré* # occupe dans la succession des #. — Il occupe le quatrième rang. Donc le ton de *mi* aura quatre dièses à la clef (*fa* #, *ut* #, *sol* #, *ré* #).

Quelle est maintenant l'armature de la clef pour le ton de *la* ♭? — La sensible de ce ton étant *sol* naturel, et non pas une note diésée, le ton de *la* ♭ appartient aux tons bémolisés.

De combien de bémols se composera l'armature de la clef? — De quatre bémols; car le dernier ♭ se plaçant toujours sur la sous-dominante du ton, il se trouvera, dans ce ton de *la* ♭, placé sur le *ré* ♭. Or, le *ré* ♭ occupant le quatrième rang dans la succession des bémols, le ton de *la* ♭ aura quatre bémols à la clef (*si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *ré* ♭).

Veut-on savoir, au contraire, quelle tonalité indiquent les accidents que l'on trouve à la clef?

Quel est, par exemple, le ton d'un morceau dont la clef est armée de cinq #? — Le dernier # étant toujours la note sensible du

ton et, dans cet exemple, ce dernier ♯ étant le *la* ♯, on se trouve évidemment dans le ton de *si*, dont le *la* ♯ est la note sensible.

Quelle est la tonalité d'un morceau dont la clef est armée de cinq ♭? — Le dernier ♭ étant toujours sur la sous-dominante du ton et, dans cet exemple, ce dernier ♭ étant placé sur le *sol* ♭, on se trouve dans le ton de *ré* ♭, dont le *sol* ♭ est la sous-dominante.

Donc, en résumé, dans les tons armés de ♯, la tonique est placée *un* degré *au-dessus* du dernier ♯; dans les tons armés de ♭, la tonique est située *quatre* degrés au-dessous de ce dernier ♭.

De l'enharmonie. — D'après les principes énoncés au commencement de ce chapitre, il est évident que l'on pourrait former encore de nouveaux tons, autres que ceux ci-dessus indiqués, en prenant, par exemple, pour *toniques* le *sol* ♯, le *ré* ♯, le *la* ♯, etc.; ou le *si* ♭♭, le *mi* ♭♭, etc. On aurait alors, à la clef, en plus des sept dièses et des sept bémols, un ou plusieurs doubles dièses, un ou plusieurs doubles bémols.

Cette agglomération d'accidents *constitutifs* causerait forcément une grande confusion. Aussi n'emploie-t-on *jamais* ces sortes de tonalités que d'une façon *passagère* dans le cours d'un morceau. La clef n'est jamais armée de doubles dièses ni de doubles bémols.

Au lieu d'employer ces différents tons, trop surchargés d'accidents, on se sert de leurs tons *synonymes*.

Tons synonymes. — Une note est la *synonyme* d'une autre note lorsque, différant d'elle par le *nom*, elle exprime cependant le *même son*. Ainsi, par exemple, le *la* ♭ est synonyme de *sol* ♯. En effet, entre le *sol* et le *la*, il y a un ton, dont la moitié s'exprime, soit par un ♯, en haussant le *sol* d'un demi-ton, soit par un ♭, en abaissant le *la* d'un demi-ton. Sur le clavier d'un piano, les notes synonymes sont produites par la *même* touche (1).

---

(1) En réalité, chaque ton de la gamme se divise en deux demi-tons *inégaux*, dont l'un se compose de *cinq commas* et l'autre de *quatre* seulement.

Comma. — On appelle *comma*, la neuvième partie d'un ton. Le demi-ton *diatonique* se compose de *quatre commas*, et le demi-ton *chromatique* se

En partant de ce principe, au lieu de se servir du ton de *ré* ♯, par exemple, qui armerait la clef de *neuf dièses* (cinq dièses simples et deux doubles dièses), on emploie le ton de *mi* ♭, qui n'a que trois bémols à la clef. Le ton de *mi* ♭ est donc le *synonyme* du ton de *ré* ♯.

De même, le ton de *mi* (4 dièses) est le synonyme du ton de *fa* ♭ (6 bémols et 1 double bémol), le ton de *ré* (2 dièses) est le synonyme du ton de *mi* ♭♭ (4 bémols et 3 doubles bémols), etc.

On appelle *enharmonie* ce passage d'une note à *sa synonyme*, ou d'un ton à *son synonyme*.

Grâce à l'*enharmonie*, le nombre des tons dont on se sert en musique est limité à douze seulement.

---

compose de *cinq commas*. Il y a donc, entre ces deux demi-tons, la différence d'*un comma*. Cette différence est si minime, que l'oreille la perçoit à peine. Cependant, pour obtenir une parfaite régularité, on accorde les instruments à clavier de façon à ce que chaque ton soit toujours partagé en deux demi-tons parfaitement égaux.

Tempérament. — Ce système d'accord s'appelle *tempérament*.

De cette façon, une seule touche suffit à exprimer deux et même trois notes *synonymes*. Ainsi, une seule exprimera le *sol* ♯ et le *la* ♭, une seule aussi exprimera le *si* ♯, l'*ut* et le *ré* ♭♭, etc.

CHAPITRE III.

DE LA MODALITÉ.

Nous venons de voir, dans le chapitre précédent, que la *tonalité* fixait l'élévation ou la gravité de la gamme, en lui assignant pour point de départ, pour *tonique*, un son plus ou moins grave, plus ou moins aigu. La *modalité* fixe l'essence même de la gamme, sa constitution intérieure, sa manière d'être, son expression ; en un mot, sa vie.

La gamme, nous le savons, se compose de sept notes, séparées entre elles par des tons et des demi-tons.

La *modalité* est déterminée par la place même qu'occupent ces tons et ces demi-tons.

Il y a deux sortes de *modes* : le *mode majeur* et le *mode mineur*.

§ 1. Mode majeur.

Mode majeur. — Le mode *majeur* est caractérisé par la position des deux demi-tons, qui sont placés, comme nous l'avons vu, entre le 3e et le 4e degré et entre le 7e et le 8e degré.

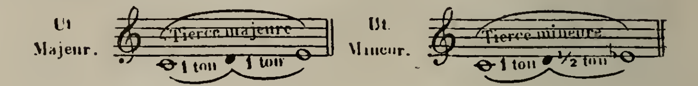
Nous ne nous sommes occupé jusqu'ici que de la gamme *majeure*, qui est la plus naturelle. Tous les *tons* dont nous avons parlé sont des *tons majeurs*.

Dans tous ces tons, l'intervalle de la tonique à la médiante constitue une *tierce majeure*. Exemple : *ut-mi* (ton d'*ut*) ; *ré-fa* ♯ (ton de *ré*); *si* ♭-*ré* (ton de *si* ♭), etc.

§ 2. Mode mineur.

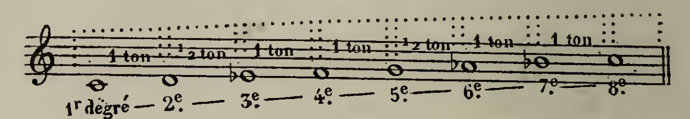
Mode mineur. — Dans le mode *mineur*, au contraire, la gamme est tout autrement constituée. Les demi-tons n'occupent plus la même place que dans le mode majeur et l'on compte, de la to-

nique à la médiante, non plus une tierce *majeure*, mais bien une tierce *mineure*. Exemple :

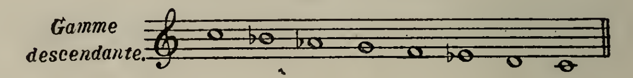


Constitution de la gamme mineure. — Dans la gamme mineure, les deux demi-tons se placent : le premier du 2e au 3e degré et le second du 5e au 6e degré. La gamme d'*ut mineur* doit donc s'écrire ainsi :

Gamme mineure ascendante.

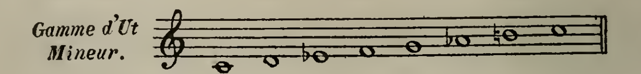


Gamme mineure descendante.



Telle est la constitution normale de la gamme mineure, qui nous vient en droite ligne du plain-chant. Mais si cette disposition des tons et des demi-tons convenait aux mélopées religieuses et aux chants liturgiques, elle ne pouvait satisfaire les oreilles de nos musiciens modernes, car elle allait contre cette règle fondamentale de l'harmonie, qui veut que la note *sensible*, qui doit faire pressentir la *tonique*, ne soit séparée de cette *tonique* que par un demi-ton seulement. Or, dans la gamme mineure ci-dessus, la *sensible si* ♭ est séparée par un ton entier de la *tonique ut*.

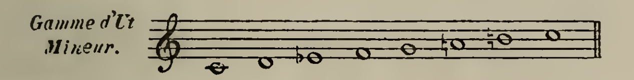
Pour remédier à cet inconvénient, on a élevé d'un demi-ton cette note sensible dans la gamme *ascendante*. On a eu ainsi la gamme mineure constituée de la manière suivante :



Ce second état de la gamme mineure, obtenu en haussant d'un demi-ton le 7e degré, est encore loin de satisfaire complètement l'oreille. En effet, s'il n'y a plus maintenant qu'un demi-ton entre la *sensible* et l'*octave* de la *tonique*, le 6e degré se trouve séparé du 7e par un ton et demi, autrement dit par un intervalle de *seconde augmentée*, qui ne saurait se rencontrer dans une gamme naturelle, composée *exclusivement* de *tons* et de *demi-tons*.

Pour obvier à ce nouvel inconvénient, beaucoup de compositeurs élèvent également d'un demi-ton le 6e et le 7e degré. De cette façon, la note *sensible* n'est séparée de l'octave de la *tonique* que par un demi-ton, et la gamme est entièrement composée de tons et de demi-tons.

La gamme mineure se trouve alors constituée comme il suit :

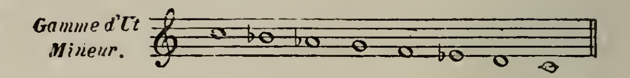


Ces deux dernières manières d'écrire la gamme mineure sont également employées.
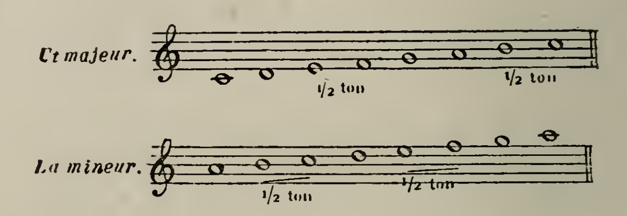
Il faut avoir soin de remarquer que les accidents qui modifient la *sus-dominante* et la *sensible* d'une gamme mineure ascendante ne sont pas *constitutifs*, mais purement *accidentels*. Ils ne font nullement partie de l'essence même de la gamme; ils dépendent de la volonté seule du compositeur, et ne s'inscrivent pas au commencement de la portée. Dans une gamme, c'est donc la *médiante* qui détermine le mode. Si elle forme avec la *tonique* une tierce majeure, le mode est majeur; si, au contraire, elle forme une tierce mineure, le mode est mineur.

Les irrégularités que nous venons de signaler dans la constitution de la gamme mineure n'appartiennent qu'à la gamme mineure *ascendante*. La gamme mineure *descendante* est, au contraire, régulièrement constituée. Cette différence provient de ce que l'intervalle d'un demi-ton entre la sensible et la tonique

n'est plus exigé par l'oreille dans la gamme descendante. Exemple :



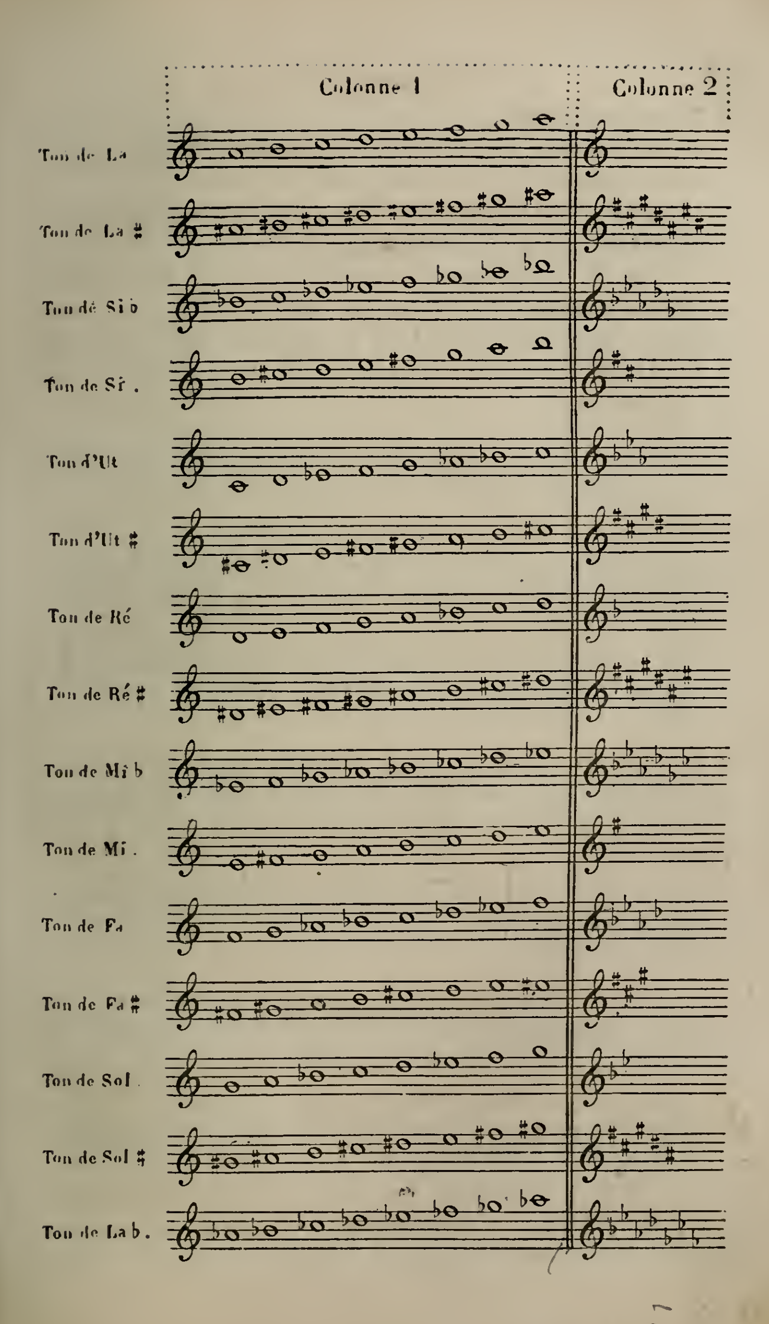
De même que la gamme d'*ut* est la gamme type des tons *majeurs*, de même la gamme de *la* est la gamme type des tons *mineurs*. Cela vient de ce que ni l'une ni l'autre de ces deux gammes n'ont, à la clef, d'accidents *constitutifs*. Exemple :



Différents tons mineurs. — De même que, pour obtenir les différents *tons majeurs*, on élève ou on abaisse d'un demi-ton une ou plusieurs notes, de même, pour obtenir les différents *tons mineurs*, on introduit dans la constitution de la gamme un ou plusieurs dièses, un ou plusieurs bémols, afin que les deux demi-tons se trouvent placés du 2e au 3e et du 5e au 6e degré de la gamme.

Voici le tableau de toutes les gammes ou tons *mineurs*. Dans la colonne 1, nous établissons les gammes avec les différentes altérations nécessaires pour mettre à leur place les cinq tons et les deux demi-tons. Dans la colonne 2, nous plaçons, après la clef, ces mêmes altérations *constitutives* dans l'ordre qu'elles doivent occuper pour indiquer le ton du morceau.

Dans cette nomenclature des *tons mineurs*, nous ne faisons figurer que les accidents *constitutifs*. Nous ne mentionnons donc pas les altérations de la *sensible* et de la *sus-dominante*, qui ne sont que *facultatives* et *accidentelles*.


Colonne 1
Colonne 2
Ton de La
Ton de La ♯
Ton de Si b
Ton de Si .
Ton d'Ut
Ton d'Ut ♯
Ton de Ré
Ton de Ré ♯
Ton de Mi b
Ton de Mi .
Ton de Fa
Ton de Fa ♯
Ton de Sol .
Ton de Sol ♯
Ton de La b .

Il faut remarquer que :

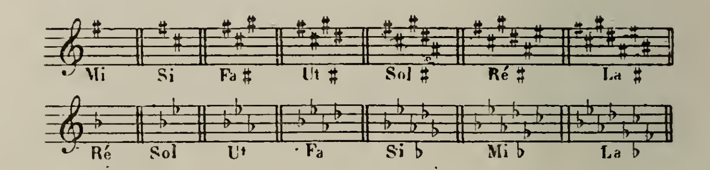
1° Dans les tons *mineurs diésés*, le dernier ♯ est placé sur le *deuxième* degré du ton dans lequel on se trouve;

2° Dans les tons *mineurs bémolisés*, le dernier ♭ est placé sur le *sixième* degré du ton dans lequel on se trouve;

3° Dans les tons mineurs, de même que dans les tons majeurs, les dièses *constitutifs* se succèdent de quinte en quinte *supérieure*, et les bémols *constitutifs* de quinte en quinte *inférieure*.

Voici le tableau de la succession des ♯ et des ♭ *constitutifs* dans les tons mineurs :

Tableau de la succession des dièses et des bémols.



En appliquant ces principes comme nous l'avons fait pour les tons majeurs, il sera facile de trouver soit l'armature de la clef pour un ton mineur donné, soit la tonalité mineure indiquée par les accidents constitutifs.

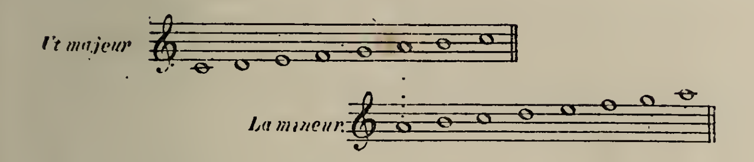
Ce que nous avons dit plus haut de l'*enharmonie* s'applique également au mode mineur.

§ 3. Tons relatifs.

La *sixième* note ou *sus-dominante* de chaque ton majeur peut devenir la *tonique* d'un ton mineur, qui a précisément, à la clef, le même nombre d'accidents constitutifs que ce ton majeur dont il est formé.

Par exemple, dans le ton d'*ut majeur*, prenons la *sus-dominante la*, et faisons-en la *tonique* d'une gamme mineure, nous

aurons le ton de *la mineur*, qui, comme le ton d'*ut majeur*, est dépourvu de tout accident constitutif.



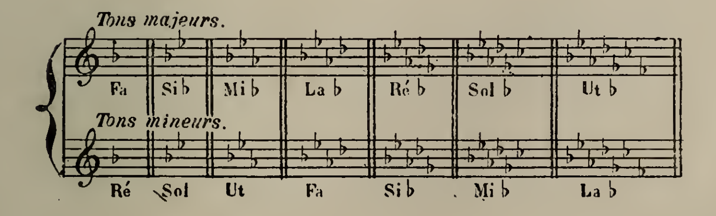
Dans le ton de *ré ♭ majeur* (5 ♭ à la clef), la *sus-dominante si ♭*, prise comme *tonique* d'un ton mineur, nous donne le ton de *si ♭ mineur*, qui s'écrit également avec cinq ♭ à la clef.

De même pour les autres tons.

Tons relatifs. — Ces tons, qui, dans les deux modes, ont la même armature, se nomment *tons relatifs*.

Chaque *ton majeur* a son *relatif mineur* et *vice versâ*, comme l'indique le tableau suivant :

Tons relatifs.



Armature de la clef, suivant le mode. — Etant donné un

ton majeur quelconque, quelle sera l'armature de la clef pour ce ton, dans le mode mineur?

Règle. — Lorsqu'un ton majeur devient mineur, il prend à la clef trois bémols ou l'équivalent de ces trois bémols. Ainsi : *ut majeur* n'a pas d'accidents à la clef, *ut mineur* prend trois bémols; *mi* ♭ *majeur* a trois bémols à la clef, *mi* ♭ *mineur* en a six; *si majeur* a cinq dièses à la clef, *si mineur* n'en a que deux; *sol majeur* a un dièse à la clef, *sol mineur* perd ce dièse et prend deux bémols, les dièses que l'on retranche comptant comme des bémols que l'on ajouterait.

Signes distinctifs des tons relatifs. — Etant donnée *l'armature* de la clef d'un morceau, comment reconnaître le *mode* de ce morceau? Prenons, par exemple, une phrase musicale armée de deux dièses constitutifs, à quels signes verra-t-on si l'on est en *ré majeur* ou en *si mineur?*

La modalité est fixée :

1° Par la note finale du morceau, qui est presque toujours la *tonique* et quelquefois la *dominante;*

2° Par l'apparition, si le mode est mineur, de la *sensible altérée*, note tout à fait étrangère au ton relatif majeur et qui appelle énergiquement la *tonique* mineure.

Par conséquent, étant donnés deux dièses à la clef, si la note finale du morceau est un *ré* ou un *la*, on est en *ré majeur;* si, au contraire, cette note finale est un *si* ou un *fa* ♯, on est en *si mineur*. De même, si l'on voit apparaître le *la* ♯, *sensible altérée* de *si mineur*, et qui est une note tout à fait étrangère au ton de *ré majeur*, le morceau sera en *si mineur*.

CHAPITRE IV.

DE LA TRANSPOSITION.

Il arrive souvent que l'on ne peut exécuter un morceau de musique dans le ton où il se trouve écrit, par exemple, lorsque ce morceau renferme des notes trop élevées ou trop basses pour la voix d'un chanteur. — On se sert alors de la *transposition*.

Transposition. — La transposition consiste donc à élever ou à baisser d'un ou de plusieurs tons un morceau de musique donné.

Il faut distinguer deux sortes de transpositions : la transposition *écrite* et la transposition *à vue*.

Transposition écrite. — La transposition *écrite* se fait par le changement de notes.

Pour transposer une page de musique, *en écrivant*, il faut :

1° Examiner le ton nouveau dans lequel on veut transposer et armer la clef des accidents inhérents à ce ton;

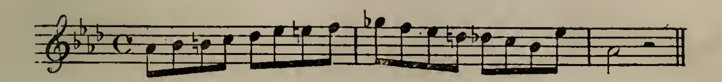
2° Elever ou abaisser les notes d'autant de degrés qu'il y a d'intervalles entre le ton à transposer et le ton transposé;

3° Faire bien attention aux modifications qu'apporte la transposition aux notes diésées ou bémolisées, et avoir soin que l'on retrouve, dans la phrase transposée, les mêmes demi-tons que dans la phrase primitive.

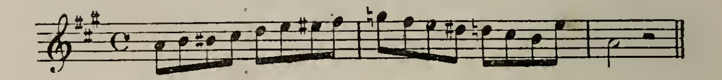
Dans un ton *bémolisé* que l'on transpose en un ton *diésé*, les ♮ deviennent ♯ et les ♭ deviennent ♮.

Dans un ton *diésé* que l'on transpose en un ton *bémolisé*, les ♮ deviennent ♭ et les ♯ deviennent ♮.

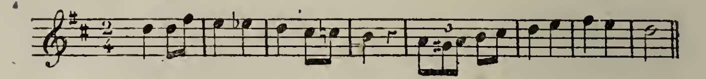
En un mot, il faut qu'il y ait toujours la même progression de tons et de demi-tons. Exemple :



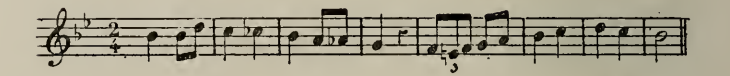
Si nous voulons transposer un demi-ton plus haut cette phrase en *la* ♭, nous l'écrivons ainsi dans le ton de *la* (ton diésé) :



Soit, au contraire, la phrase suivante en *ré majeur* :



Si nous voulons l'abaisser de deux tons, nous l'écrivons ainsi en *si* ♭ :



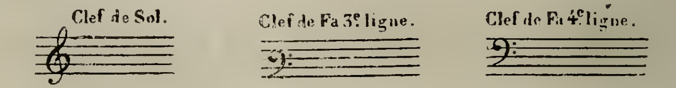
Transposition à vue. — La transposition *à vue* se fait par le changement de clefs. Nous avons vu, dans la première partie de ce traité (chap. I, § 3), qu'il y a trois sortes de clefs : la clef de *sol* 𝄞, la clef de *fa* 𝄢 et la clef d'*ut* 𝄡. Le moment est venu d'étudier ces diverses clefs plus en détail.

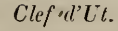
Pour la transposition *à vue*, on se sert :

1° De la clef de *sol* 𝄞, se posant sur la 2e ligne ;

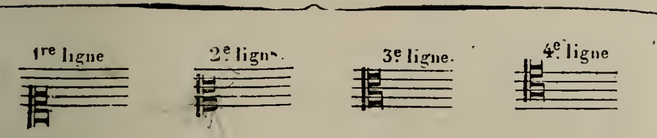
2° De la clef de *fa* 𝄢, se posant sur la 3e et sur la 4e ligne ;

3° De la clef d'*ut* 𝄡, se posant sur la 1re, sur la 2e, sur la 3e et sur la 4e ligne. Exemples :

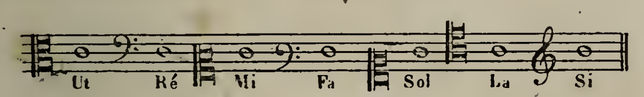




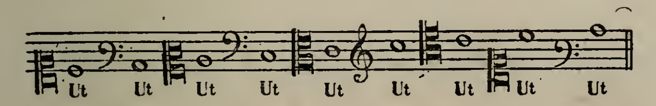
Clef d'Ut.



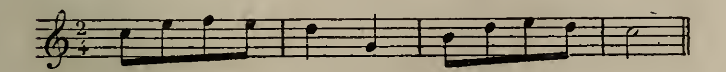
On remarquera, d'après ces différentes clefs, qu'une seule note peut, sans changer de place sur la portée, représenter successivement les sept notes de la gamme. Exemple :



De même, au moyen de ces clefs, une seule note de la gamme peut occuper chaque ligne et chaque interligne de la portée. Exemple :
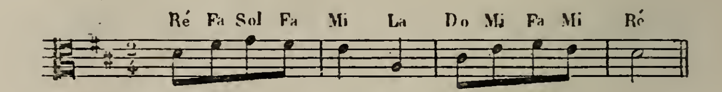


Ceci étant bien compris, la théorie de la transposition *à vue* est d'une extrême simplicité. Il suffit, en effet, de changer mentalement, par la supposition d'une autre clef, le nom des notes sans changer leur position sur la portée. Pour cela, on choisira la clef au moyen de laquelle la *tonique* du morceau *à transposer* prend le nom de la *tonique* du morceau *transposé*. Exemple :

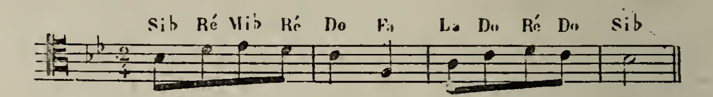


Si l'on veut hausser d'un ton cette phrase, qui est en *ut* majeur, elle se trouvera transposée en *ré*. Or, de quelle clef faut-il se servir pour que la même note qui représente la tonique *ut*

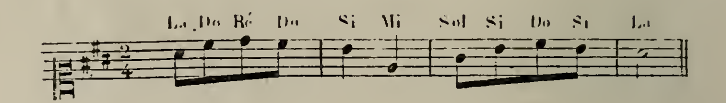
(clef de *sol*) puisse représenter la tonique *ré?* — De la clef d'*ut*, troisième ligne. Il faudra donc, pour hausser d'un ton l'exemple précédent, le lire comme s'il était écrit de cette manière :



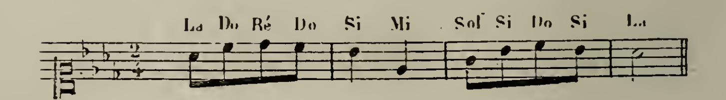
Au contraire, si l'on veut baisser d'un ton et transposer la phrase à la *seconde inférieure,* il faut lire en *si* ♭, avec la clef d'*ut*, quatrième ligne :



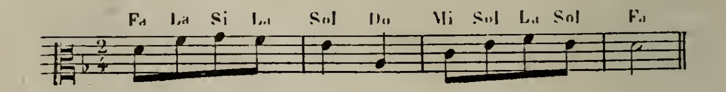
Même phrase à la tierce mineure inférieure, en *la majeur*, clef d'*ut*, première ligne :
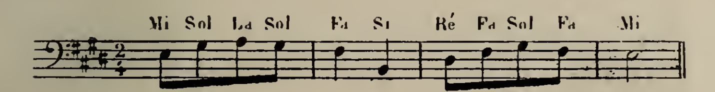


A la tierce majeure inférieure, en *la* ♭, même clef :



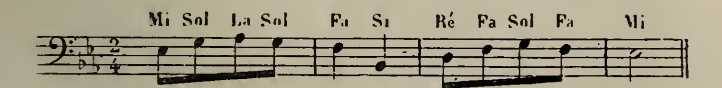
A la quinte inférieure, en *fa*, clef d'*ut*, deuxième ligne :
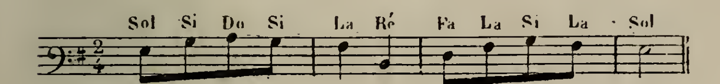


A la tierce majeure supérieure, en *mi majeur*, clef de *fa*, quatrième ligne :



A la tierce mineure supérieure, en *mi* ♭, même clef :
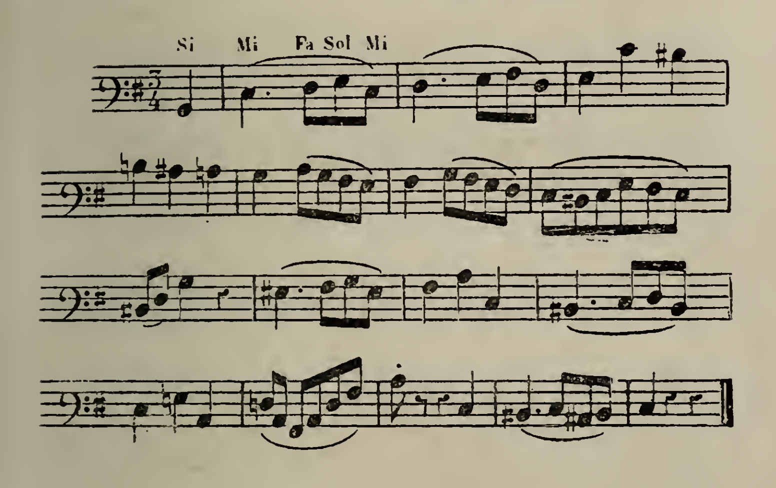


A la quarte inférieure, en *sol*, clef de *fa*, troisième ligne :



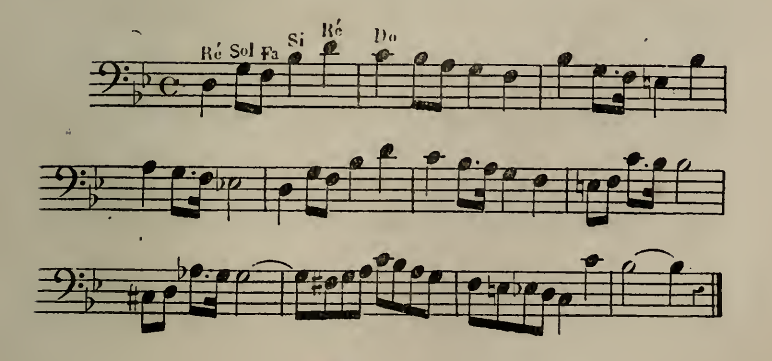
Les principes de la transposition sont, on le voit, très faciles à énoncer et à comprendre ; mais il faut, pour bien les appliquer, une longue étude et une constante pratique. Ce n'est que par l'usage que l'on arrive à transposer rapidement et sans fautes.

ÉTUDES SUR LES DIFFÉRENTES CLEFS.
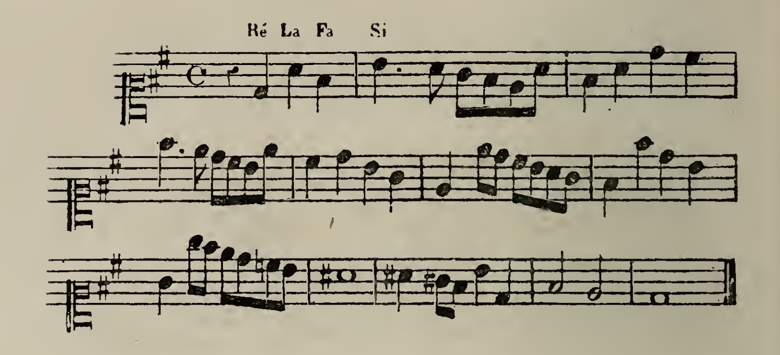
CLEF DE *FA* TROISIÈME LIGNE.



CLEF DE *FA* QUATRIÈME LIGNE.
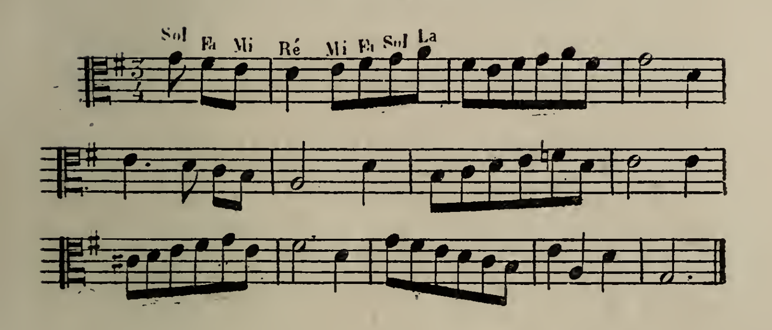


CLEF D'*UT* PREMIÈRE LIGNE.



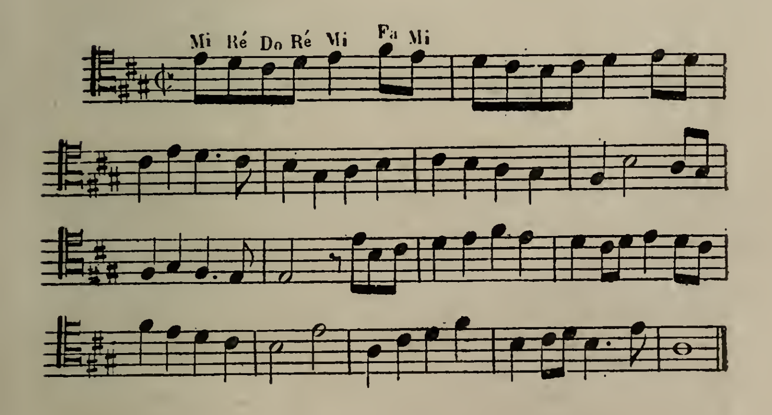
CLEF D'*UT* DEUXIÈME LIGNE.

Ut Fa Sol La Ut

CLEF D'*UT* TROISIÈME LIGNE.



CLEF D'*UT* QUATRIÈME LIGNE.

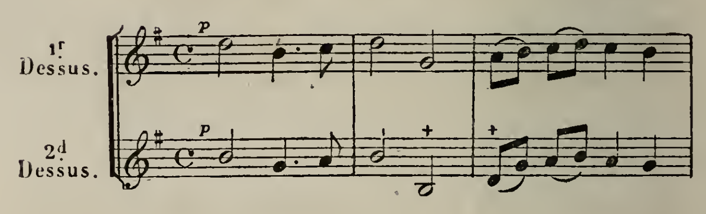


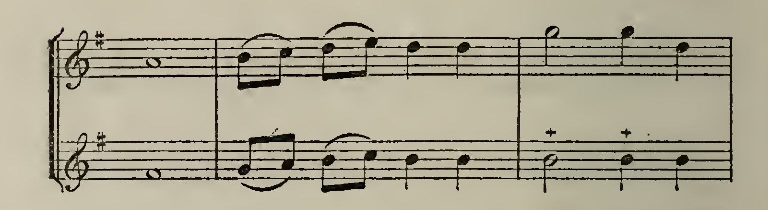
EXERCICES A PLUSIEURS VOIX
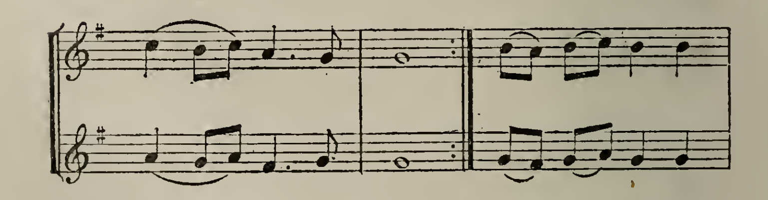
OFFRANT UNE RÉCAPITULATION GÉNÉRALE DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE.

CHŒUR de JUDAS MACHABÉE
à 2 voix égales.

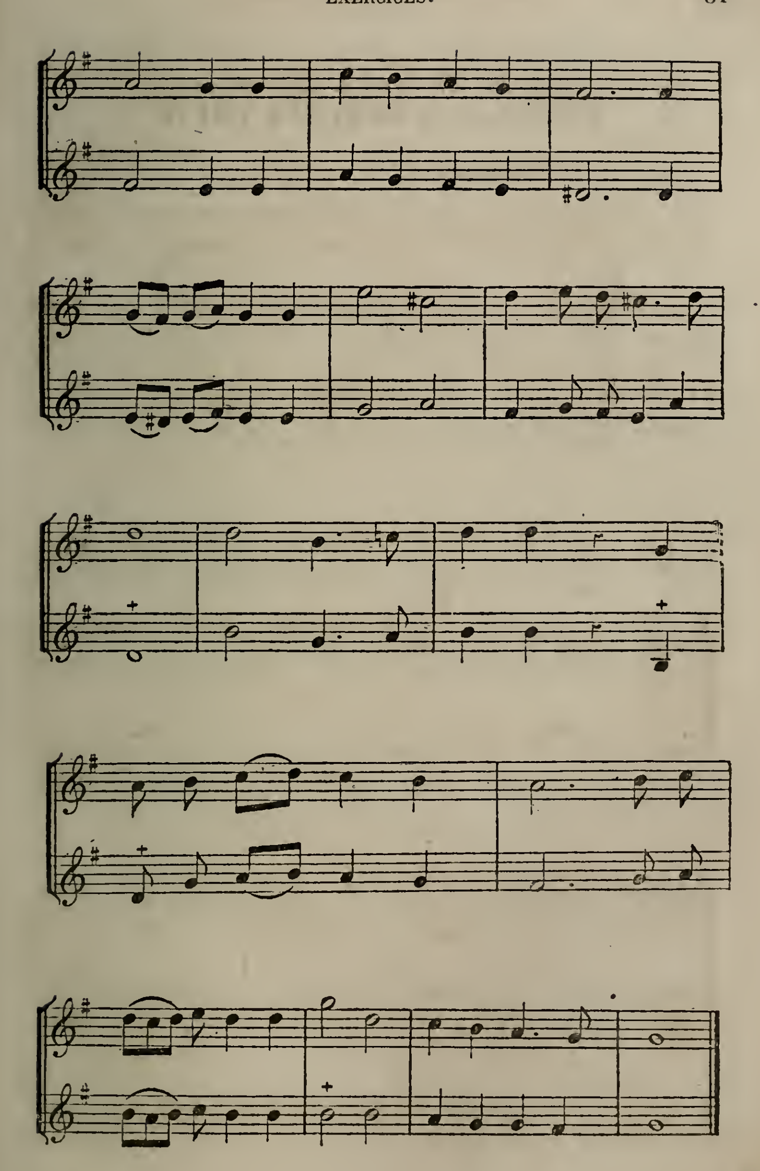
G. F. HÄNDEL.





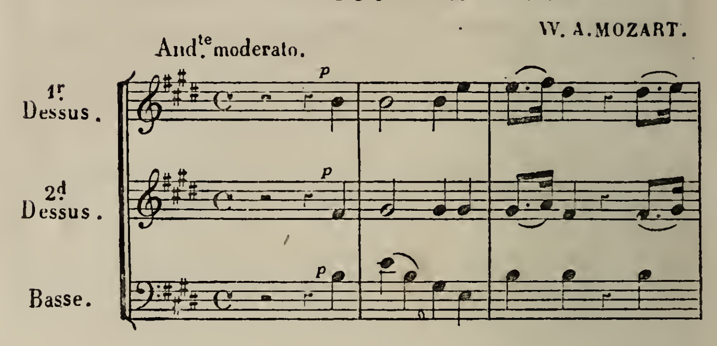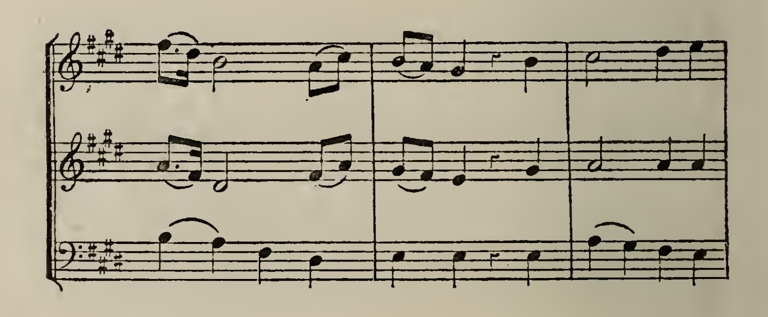


Cet exemple étant extrait d'un chœur avec accompagnement, nous avons cru pouvoir, cet accompagnement se trouvant supprimé, modifier quelques notes de la deuxième partie, pour restituer à l'harmonie sa basse réelle. Ces notes sont marquées d'un astérisque.

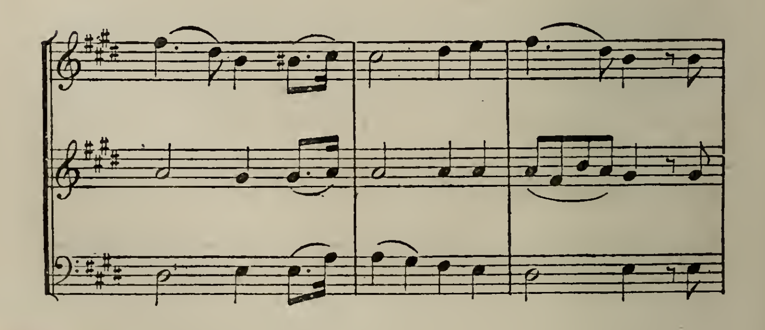


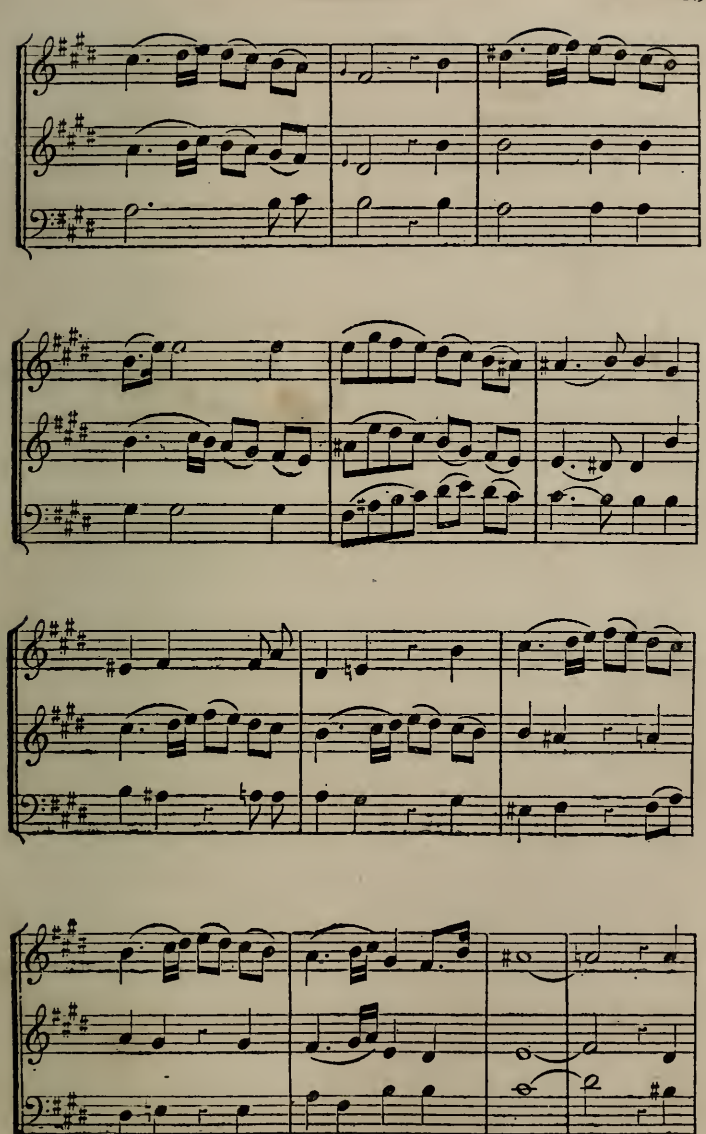
TRIO extrait de COSI FAN TUTTE

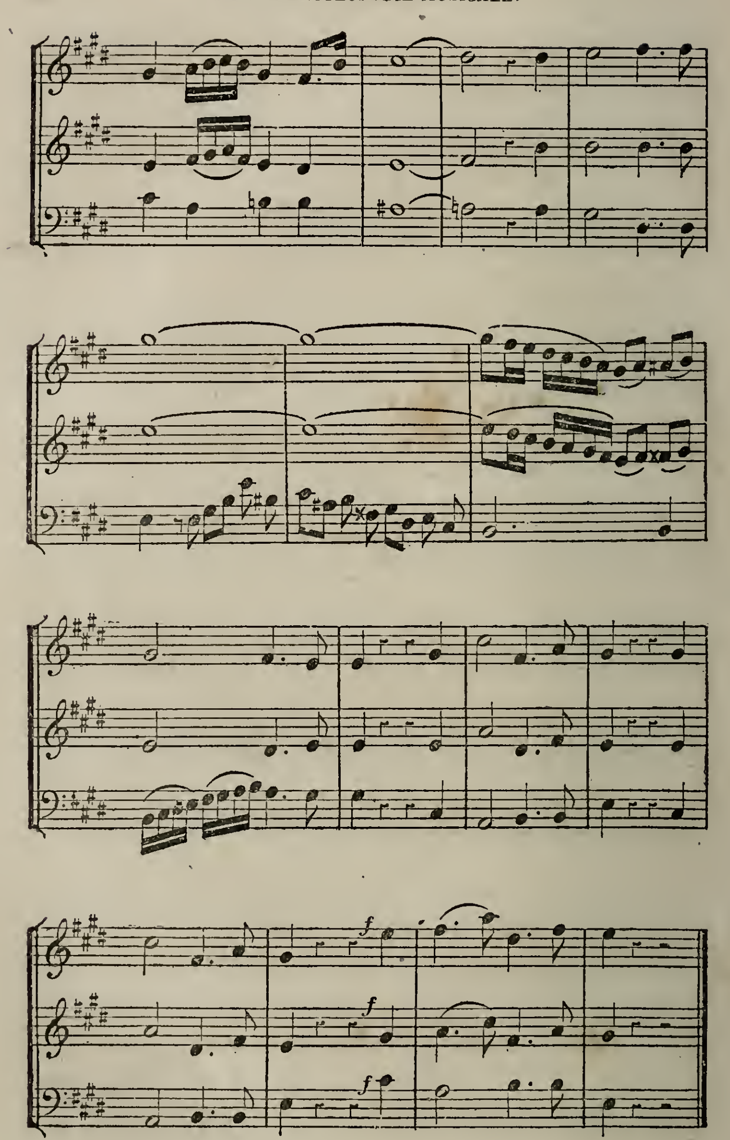
W. A. MOZART.
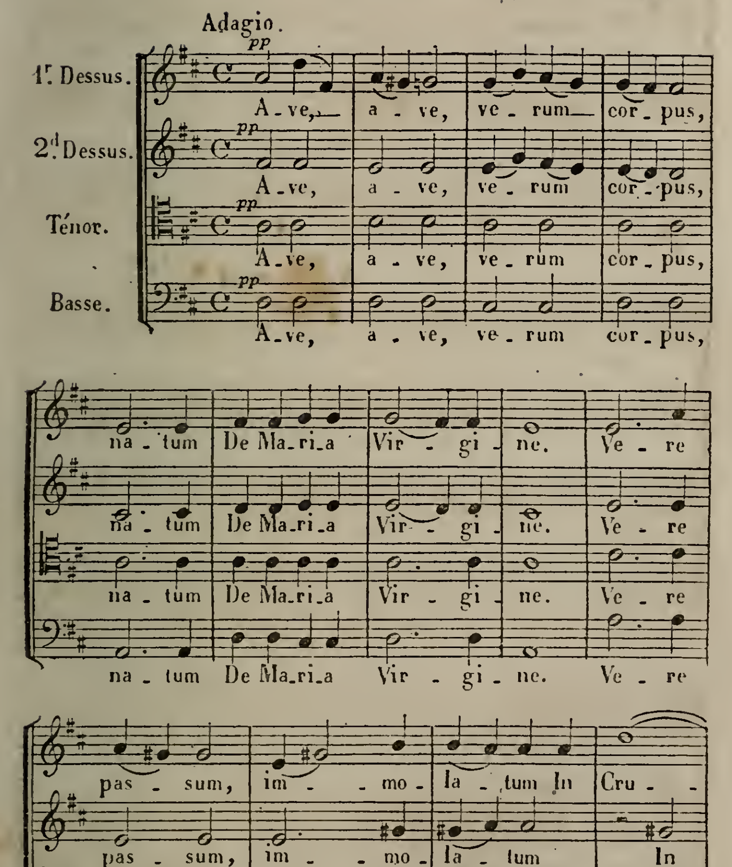








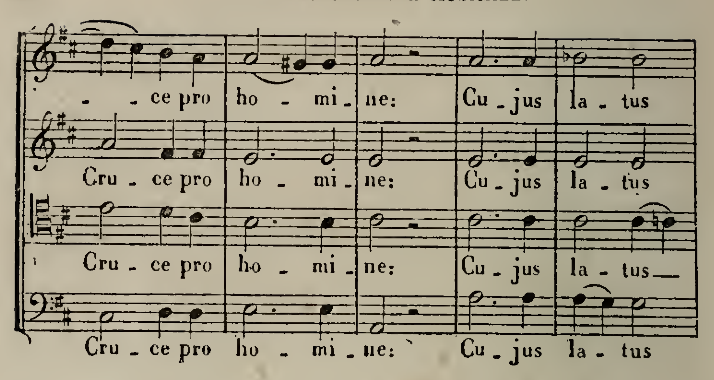

f
f
f
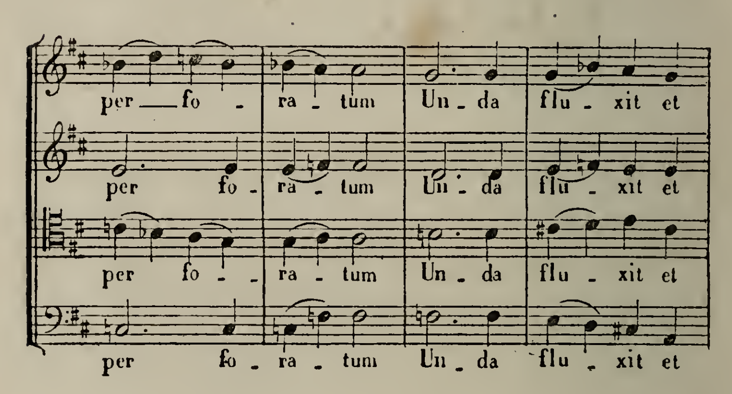
AVE VERUM
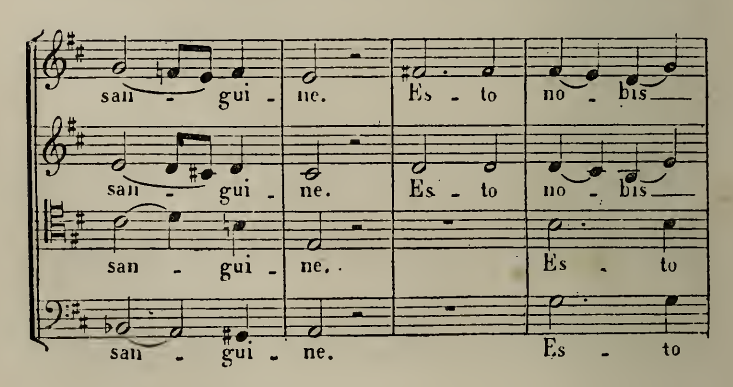
à 4 voix
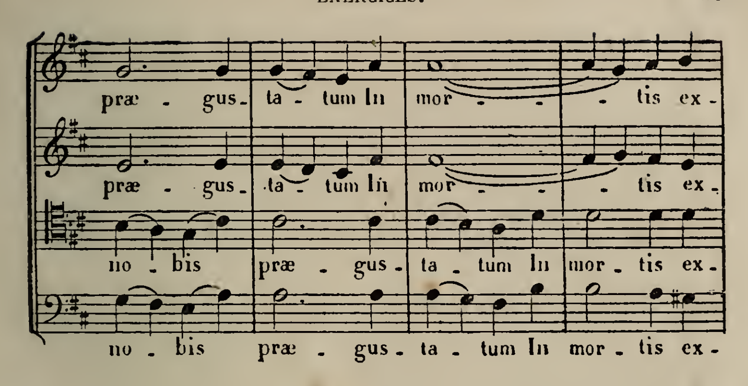
W.A. MOZART.

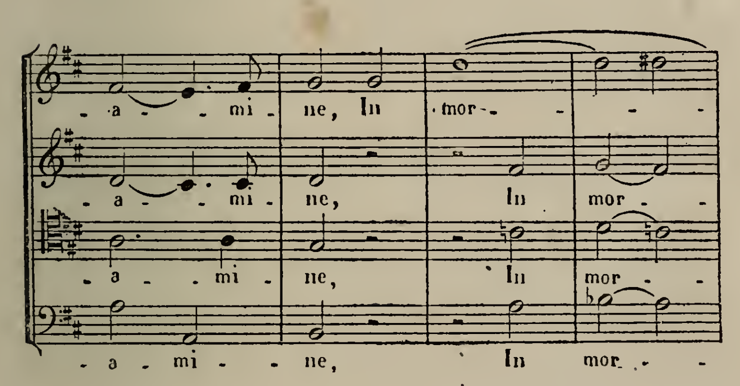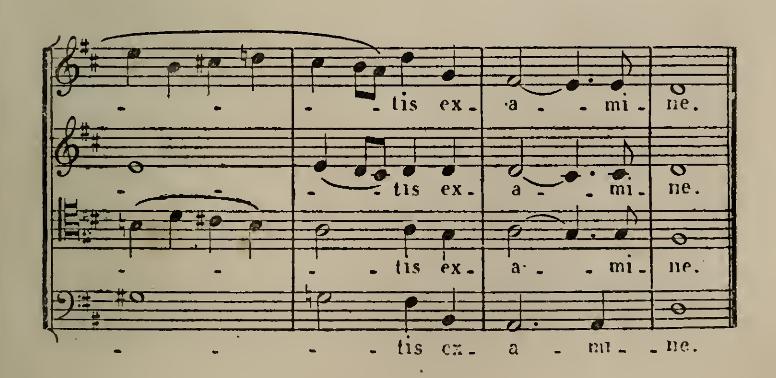



- - ce pro ho - mi - ne: Cu - jus la - tus
Cru - ce pro ho - mi - ne: Cu - jus la - tus
Cru - ce pro ho - mi - ne: Cu - jus la - tus
Cru - ce pro ho - mi - ne: Cu - jus la - tus


per fo - ra - tum Un - da flu - xit et
per fo - ra - tum Un - da flu - xit et
per fo - - ra - tum Un - da flu - xit et
per fo - ra - tum Un - da flu - xit et


san - gui - ne. Es - to no - bis
san - gui - ne. Es - to no - bis
san - gui - ne. Es - to
san - gui - ne. Es - to


præ - gus - ta - tum In mor - - - tis ex -
præ - gus - ta - tum In mor - - - tis ex -
no - bis præ - gus - ta - tum In mor - tis ex -
no - bis præ - gus - ta - tum In mor - tis ex -


- a - - mi - ne, In mor - - - -
- a - - mi - ne, In mor - -
- a - - mi - ne, In mor - -
- a - mi - - ne, In mor - -


- - - - tis ex - a - - mi - ne.
- - - - tis ex - a - - mi - ne.
- - - - tis ex - a - - mi - ne.
- - - - tis ex - a - mi - - ne.

TROISIÈME PARTIE

DE LA COMPOSITION MUSICALE.

On peut s'essayer à lire et à écrire une langue, lorsqu'on en connaît déjà l'alphabet et la grammaire. De même, lorsque l'on s'est familiarisé avec les principes de la musique, que nous venons d'expliquer, il est facile de s'exercer à la lecture et à l'écriture musicales.

Mais si l'on veut se servir de la langue musicale pour exprimer ses idées, ses impressions, ses sentiments, de nouvelles études sont nécessaires.

Composition. — L'ensemble de ces études s'appelle *composition musicale*. Nous avons défini la musique : « l'art de combiner les sons ». Or, les sons peuvent se combiner de deux manières, *successivement* ou *simultanément*. De là, les deux grandes divisions de la musique :

1° La mélodie ou combinaison *successive* des sons ;

2° L'harmonie ou combinaison *simultanée* des sons.

SECTION I.

De la mélodie.

Toute succession de sons, offrant un sens musical, constitue une *mélodie*.

Quoique la *mélodie*, fruit spontané de l'inspiration et de l'imagination, ne relève que du goût personnel du compositeur, elle est cependant soumise à quatre points essentiels, que l'on observe naturellement et sans même s'en rendre compte, pourvu que l'on soit doué de quelque aptitude musicale.

Ces quatre points sont :

1° *Le choix de la tonalité ;*

2° *Le rythme ;*

3° *La structure des phrases ;*

4° *Le changement de ton ou modulation.*

1° Choix de la tonalité. — Un compositeur n'écrit pas indifféremment une mélodie en tel ou tel ton ; plusieurs motifs le guident dans son choix. Il lui faut faire attention à l'étendue de la voix ou de l'instrument qui doit exécuter cette mélodie et discerner, entre tous les tons, celui qui peut le mieux exprimer son idée. Le mode mineur, doux, plaintif, sombre ou mélancolique, ne saurait rendre les pensées brillantes, impétueuses, pleines de force et de majesté, dont l'expression est réservée au mode majeur. De même, les tons diésés ont, en général, plus d'éclat que les tons bémolisés.

2° Le rythme. — Nous avons défini le *rythme* (p. 34) *la répétition d'un même mouvement se combinant avec les sons et les silences*. Cette répétition imprime à la mélodie une allure toute particulière. Plus le mouvement d'un morceau est rapide, et plus l'effet produit par le *rythme* est sensible. La musique de danse réside tout entière dans le *rythme*.

Le *rythme* se trouve soit dans la mélodie seule, soit dans l'accompagnement seul, soit dans les deux à la fois.

3° La structure des phrases. — L'idée musicale, qui exprime un sens complet, doit se diviser en membres de phrase qui forment une sorte de ponctuation symétrique et facilitent ainsi l'intelligence de l'idée mélodique. C'est ce que l'on nomme *structure*, *carrure des phrases* ou *phraséologie*.

4° La modulation. — On appelle ainsi le passage d'un ton dans un autre. Nous étudierons plus particulièrement la *modulation* dans la partie de ce traité consacrée à l'*harmonie*. Nous en dirons ici quelques mots seulement.

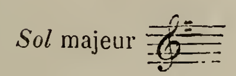
Si l'on se condamnait à rester dans un seul et même ton pendant tout le cours d'un morceau, on ne pourrait éviter la fatigue, l'ennui que produirait cette monotonie. Le changement de ton est donc indispensable ; mais il faut en user avec goût et réserve.

La *modulation* s'opère principalement dans le ton *relatif* ou dans les tons *voisins*.

Tons relatifs. — Nous avons vu (p. 69) que l'on appelle *tons relatifs* ceux qui ont, dans les deux modes majeur et mineur, la même armature. Chaque ton majeur a son *relatif* mineur, et réciproquement.

Tons voisins. — On appelle *tons voisins* ceux qui ont à la clef un ♯ ou un ♭ de plus ou de moins que le ton principal.

Ainsi, le ton de

Sol majeur 

a pour ton *relatif*

Mi mineur

et pour tons *voisins*

Ré majeur

Si mineur

Ut majeur

La mineur

La *modulation* doit donc se faire, le plus souvent, en passant d'un ton dans son *relatif* ou dans ses *tons voisins*, avec lesquels il a beaucoup plus d'analogie qu'avec les autres tons éloignés.

SECTION II.

De l'harmonie.

On appelle *harmonie* la combinaison *simultanée* des sons et l'ensemble des règles qui président à cette combinaison. Nous allons exposer d'abord quelques notions préliminaires avant de commencer l'étude même de l'*harmonie*.

HARMONIE

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

§ 1. Intervalles harmoniques.

Caractère des intervalles harmoniques. — Les intervalles *harmoniques* sont différents des intervalles *mélodiques*, que nous avons décrits plus haut, en ce sens que ceux-ci se font entendre *successivement* et ceux-là *simultanément.*

On compte deux sortes d'intervalles *harmoniques :* les intervalles *consonants* et les intervalles *dissonants.* Ces appellations définissent bien leur caractère et leur nature.

Les intervalles *consonants* sont : la *tierce*, la *quinte*, la *quarte*, la *sixte* et l'*octave.*

Les intervalles *dissonants* sont : la *seconde* et la *septième.*

Il existe, en plus, trois subdivisions dans les intervalles *consonants :* les consonances PARFAITES, IMPARFAITES et MIXTES.

Est-ce à dire, par ces définitions, que l'oreille puisse se reposer avec moins de plaisir sur les unes que sur les autres? Non. Seulement, les premières, qui sont : l'OCTAVE et la QUINTE, déterminent la tonalité et indiquent un repos plus complet.

Dans les consonances *imparfaites,* on place la TIERCE et la SIXTE ; quant à la consonance *mixte*, la QUARTE, elle est consonante par son immutabilité, mais elle ne donne point pourtant le sentiment de conclusion finale que produisent la QUINTE et l'OCTAVE.

Il faut bien remarquer que tous ces intervalles perdent leur caractère consonant en devenant *altérés.* Ainsi la *quinte* et la *quarte* augmentées ou diminuées, la *tierce* et la *sixte* augmentées ou diminuées, ne sont plus consonances *parfaites, imparfaites* et *mixtes*, mais bien des intervalles *dissonants.*

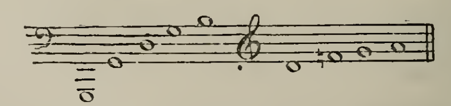
§ 2. Accords.

Accords. — Avec deux sons entendus simultanément, nous venons de voir que l'on produisait des intervalles harmoniques. Avec une plus grande quantité de sons, en faisant vibrer trois, quatre et même cinq sons ensemble, on produit ce que l'on appelle un *accord*. Les accords réunis forment l'*harmonie*.

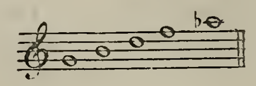
Génération des accords. — De toutes les définitions employées dans les traités pour expliquer la formation des accords, nous trouvons que le système du *monocorde* de Rameau et de Catel est le plus simple et le plus concluant puisqu'il repose sur un principe de physique, sur une loi naturelle ; aussi, nous nous empressons de l'adopter comme point de départ. Voici ce système :

Une corde de boyau, de métal, ou un tube de cuivre étant donnés, si on les met en vibration dans toute leur longueur, on obtient un son grave, que nous appellerons *sol* par exemple.
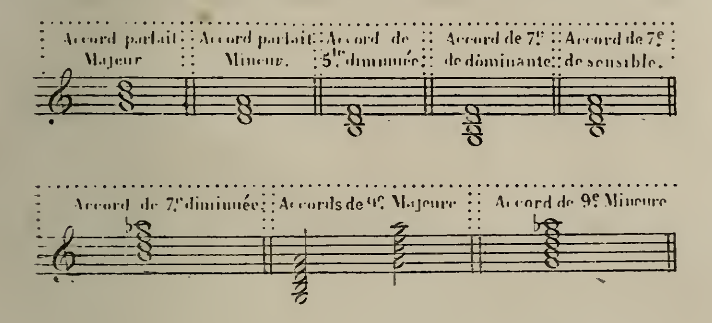
Si l'on divise cette même corde, ce même tube par la moitié, les nouvelles vibrations données par la division produiront un *sol* à l'octave supérieure. En continuant les divisions, on aura, pour le tiers, un *ré* à la douzième ; pour le quart, un *sol* à la double octave ; pour la cinquième fraction, un *si* à la dix-septième ; pour la sixième fraction, un autre *ré* (*octave* du tiers) ; pour la septième fraction, un *fa ;* pour la huitième fraction, un *sol* (triple octave) ; enfin, à la neuvième fraction, on trouve un *la*.



Ce n'est pas fini : en recommençant l'opération à la *triple octave*, qui est la *huitième* partie du corps sonore, on trouve les notes suivantes, en laissant de côté les notes intermédiaires :



Ce qui est ingénieux dans ce système du *monocorde*, c'est que l'on y trouve tous les accords *naturels* qui existent dans l'harmonie, et que nous étudierons dans les chapitres suivants. Les voici :



§ 3. Renversement des accords.

Renversements. — De même que les *intervalles*, les *accords* sont susceptibles de *renversement* et chacune des notes qui les composent peut tour à tour servir de basse. Si donc les accords sont composés de *trois* sons, ils auront *deux* renversements ; s'ils sont composés de *quatre* sons, ils en auront *trois ;* les autres ne sont pas praticables dans tous leurs renversements.

§ 4. Basse chiffrée.

Basse chiffrée. — Pour se reconnaître dans toute cette famille de différents accords, les harmonistes placent des chiffres sur la note la plus grave. La raison en est toute simple. La basse est la partie essentielle de l'harmonie. Comme c'est sur elle que reposent tous les accords, comme c'est toujours à partir de la note inférieure que se comptent les différents intervalles qui les composent, c'est sur elle que se placent les chiffres destinés à en représenter la nature et la manière d'être. Il y a plusieurs manières de chiffrer les accords ; nous n'emploierons que les chiffres les plus usuels, et nous les mentionnerons en même temps que nous ferons connaître la nature même des accords.

Pour rendre plus facile l'étude de l'harmonie, nous l'avons divisée en deux parties : 1° l'*harmonie théorique* ou *sur place*, c'est-à-dire la combinaison, l'essence même des accords; 2° l'*harmonie pratique* ou *en mouvement*, c'est-à-dire les moyens de se servir de ces accords, de les grouper ensemble et de les résoudre l'un par l'autre.

HARMONIE THÉORIQUE

Il y a trois sortes d'accords :

1° Les *accords consonants ;*

2° Les *accords dissonants ;*

3° Les *accords altérés.*

CHAPITRE I.

ACCORDS CONSONANTS.

Le nom même de ces accords explique leur constitution.

Ils sont *consonants*, parce qu'ils ne sont formés que d'intervalles consonants.

Il y a trois accords consonants :

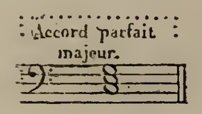
1° L'*accord parfait majeur;*

2° L'*accord aprfait mineur;*

3° L'*accord de quinte diminuée.*

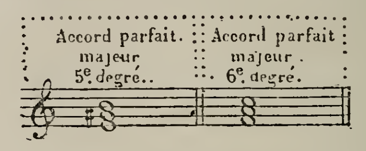
§ 1. Accord parfait majeur.

L'accord parfait majeur est composé d'une *tierce majeure* et d'une *quinte juste.*

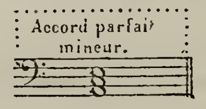


L'accord parfait majeur se place :

1° Dans le mode *majeur*, sur le 1er, le 4e et le 5e degré;

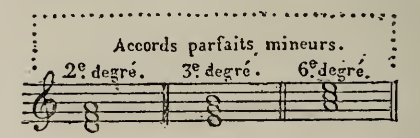


2° Dans le mode *mineur*, sur le 5e et le 6e degré.



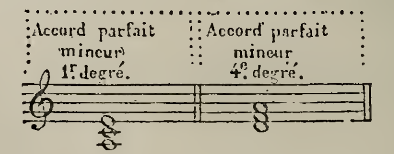
§ 2. Accord parfait mineur.

L'accord parfait mineur est composé d'une *tierce mineure* et d'une *quinte juste*. Exemple :



L'accord parfait mineur se place :

1° Dans le mode *majeur*, sur le 2e, le 3e et sur le 6e degré;

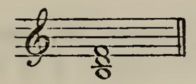


2° Dans le mode *mineur*, sur le 1er et le 4e degré.

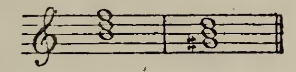
§ 3. Accord de quinte diminuée.

L'accord de quinte diminuée est composé d'une *tierce mineure* et d'une *quinte diminuée.*

Il se place, dans le mode *majeur,* sur le 7e degré :



Dans le mode *mineur*, il se place sur le 2e et le 7e degré.



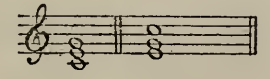
RENVERSEMENT DES ACCORDS CONSONANTS.

Les trois accords dont nous venons de parler, étant composés chacun de trois notes, ont, par là même, chacun deux renversements.

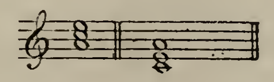
Premier renversement. — Le premier renversement s'obtient en prenant la *tierce* comme note fondamentale.

Ce premier renversement s'appelle accord de *sixte.* Il se compose :
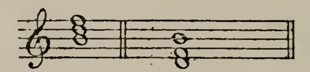
Pour l'accord parfait majeur, d'une *tierce mineure* et d'une *sixte mineure ;*



Pour l'accord parfait mineur, d'une *tierce majeure* et d'une *sixte majeure ;*



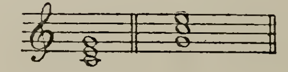
Pour l'accord de quinte diminuée, d'une *tierce mineure* et d'une *sixte majeure.*



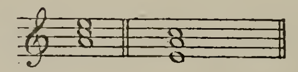
Deuxième renversement. — Le deuxième renversement s'obtient en prenant la *quinte* comme note fondamentale.

Ce deuxième renversement s'appelle accord de *quarte et sixte* pour l'accord parfait, majeur et mineur, et accord de *quarte augmentée et sixte*, pour l'accord de quinte diminuée. Il se compose :
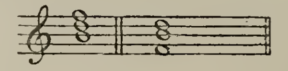
Pour l'accord parfait majeur, d'une *quarte juste* et d'une *sixte majeure ;*



Pour l'accord parfait mineur, d'une *quarte juste* et d'une *sixte mineure ;*



Pour l'accord de quinte diminuée, d'une *quarte augmentée* et d'une *sixte majeure.*



Basse chiffrée. — L'accord parfait majeur et mineur se chiffre par 3 ou 5. Le plus souvent même on ne le chiffre pas du tout. Lorsque la *tierce* de l'accord est altérée, on place, suivant l'altération, un *dièse* ou un *bémol* au-dessus de la note fondamentale.

L'accord de quinte diminuée se chiffre par un 5.
L'accord de sixte se chiffre par un 6.
L'accord de quarte et sixte se chiffre par $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$.

L'accord de quarte augmentée et sixte se chiffre par $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ ou $+\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$.

Nota. — Dans la basse chiffrée, un chiffre barré indique un intervalle diminué et le signe + indique un inter valle augmenté ou la note sensible.

Une barre placée à la suite d'un chiffre (5———) $\left(+\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}\text{———}\right)$ $\left(\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+}\text{———}\right)$ indique qu'il faut continuer l'accord représenté par ce chiffre sur toutes les notes que la barre surmonte.

Si la barre précède le chiffre, elle indique que l'harmonie représentée par ce chiffre doit être entendue sur le temps correspondant au commencement de la barre.

Une note surmontée d'un zéro ne doit porter aucun accord.

Le zéro, joint à un chiffre, indique qu'il faut supprimer, dans l'harmonie, l'intervalle qu'il représenterait dans la réalisation de l'accord complet.

Lorsque la partie de basse doit se faire entendre seule et sans aucun accord, on l'indique souvent par les mots *tasto solo* (*touche seule*).

Voir, page 143, les *exercices* sur ce premier chapitre et page 173 le *corrigé* de ces exercices.

CHAPITRE II.

ACCORDS DISSONANTS.

Ces accords sont appelés *dissonants* parce qu'il entre, dans leur composition, des intervalles dissonants.

Les *dissonances* qui existent dans ces accords sont produites soit par des notes que l'on peut employer *naturellement,* c'est-à-dire sans précautions préalables, soit par des notes dont on ne peut se servir qu'*artificiellement*, c'est-à-dire en les soumettant à des lois déterminées dont nous étudierons le mécanisme lorsque nous traiterons, dans l'*harmonie pratique*, des rapports des accords entre eux.

Il y a donc deux sortes d'*accords dissonants :*

1° Les accords dissonants *naturels;*

2° Les accords dissonants *artificiels*.

I. ACCORDS DISSONANTS NATURELS.

Il y a trois accords dissonants naturels :

1° L'accord de *septième de dominante;*
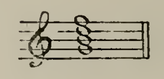
2° L'accord de *neuvième de dominante;*

3° L'accord de *septième de sensible*.

§ 1. Accord de septième de dominante.

L'accord de septième de dominante est placé, comme son nom l'indique, sur le 5e degré du ton majeur ou mineur.

Il est composé d'une *tierce majeure*, d'une *quinte juste* et d'une *septième mineure*.

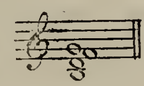


On le chiffre ordinairement par $\overset{7}{+}$; le signe + indiquant la note sensible.

RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE.

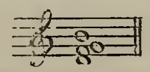
L'accord de *septième de dominante*, étant composé de quatre sons, fournit, par là même, trois renversements.

Premier renversement : accord de sixte et quinte diminuée. — Le premier renversement de l'accord de *septième de dominante* se nomme *accord de sixte et quinte diminuée.* Il est composé d'une *tierce mineure*, d'une *quinte diminuée* et d'une *sixte mineure.*



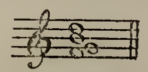
On l'indique par les chiffres : $\overset{6}{5}$. Il se place sur le 7e degré.

Second renversement : accord de sixte sensible. — Le second renversement de l'accord de *septième de dominante* se nomme *accord de sixte sensible.* Il est composé d'une *tierce mineure*, d'une *quarte juste* et d'une *sixte majeure.*



On l'indique ainsi : + 6. Il se place sur le 2e degré.

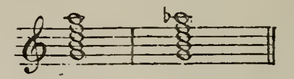
Troisième renversement : accord de triton. — Le troisième renversement de l'accord de *septième de dominante* se nomme *accord de triton*, à cause de la *quarte augmentée* qui prédomine dans cet accord, intervalle nommé *triton* par les anciens harmonistes. L'accord de *triton* est composé d'une *seconde majeure*, d'une *quarte augmentée* et d'une *sixte majeure.*



On l'indique ainsi : + 4. Il se place sur le 4e degré.

§ 2. **Accord de neuvième de dominante.**

L'accord de *neuvième de dominante*, majeure ou mineure, est composé, comme la *septième de dominante*, d'une *tierce majeure*, d'une *quinte juste* et d'une *septième mineure*, auxquelles on ajoute une cinquième note qui forme, avec la note de basse, une *neuvième majeure* ou *mineure*, suivant le mode :



Il est de règle absolue que la *neuvième* soit toujours placée au-dessus de la *dominante*, à une distance de *neuvième simple* ou *composée*. Elle doit également toujours être placée au-dessus de la note *sensible*, *tierce de la fondamentale*, à une distance de *septième simple* ou *composée*.

Cet accord se chiffre par $\begin{matrix}9\\7\\+\end{matrix}$, en ayant soin de placer devant le chiffre 9 l'accident qui indique la modalité.

Comme son nom le fait entendre, il se place sur le 5e degré (*dominante*).

Les renversements de l'accord de *neuvième de dominante* étant presque inusités, n'ont pas de noms ni de chiffrages particuliers ; nous ne nous en occuperons donc pas ici, nous réservant seulement d'en dire quelques mots dans la partie consacrée à l'*harmonie pratique*.

§ 3. **Accord de septième de sensible.**

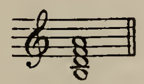
En privant de sa note *fondamentale* l'accord de *neuvième de dominante*, on obtient un nouvel accord, que l'on appelle accord de *septième de sensible*, parce qu'il se place sur la note *sensible* du ton.

Mais, de même qu'il y a deux accords de *neuvième de dominante*, l'un *majeur* et l'autre *mineur*, de même il y a deux accords de *septième de sensible*, le premier *majeur* et le deuxième *mineur*.

Le premier (mode majeur) s'appelle accord de *septième de sensible ;*

Le deuxième (mode mineur) a reçu le nom d'accord de *septième diminuée ;* nous allons les étudier séparément.

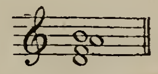
Accord de septième de sensible (mode majeur). — Il se compose d'une *tierce mineure*, d'une *quinte diminuée* et d'une *septième mineure*.



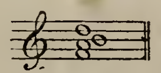
Il se chiffre par $\frac{7}{5}$.

Il a trois renversements :

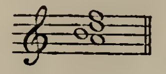
Le premier renversement, appelé accord de *sixte sensible avec quinte*, se compose d'une *tierce mineure*, d'une *quinte juste* et d'une *sixte majeure*. Il se chiffre par $+^{6}_{5}$ et se place sur le 2e degré:
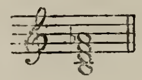


Le deuxième renversement, appelé accord de *triton avec tierce majeure*, se compose d'une *tierce majeure*, d'une *quarte augmentée* ou *triton* et d'une *sixte majeure*. Il se chiffre par $+^{4}_{3}$ et se place sur le 4e degré :



Le troisième renversement, appelé accord de *seconde*, se compose d'une *seconde majeure*, d'une *quarte juste* et d'une *sixte mineure*. Il se chiffre par 2 et se place sur le 6e degré :



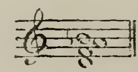
Accord de septième diminuée (mode mineur). — Cet accord se compose d'une *tierce mineure*, d'une *quinte diminuée* et d'une *septième diminuée :*



On le chiffre par 7̸, et il se place sur le 7e degré.

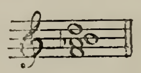
Renversements. — Il a trois renversements :

Le premier renversement de l'accord de septième diminuée se nomme accord de *sixte sensible* avec *quinte diminuée.* Il est composé d'une *tierce mineure*, d'une *quinte diminuée* et d'une *sixte majeure.*



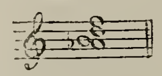
Il se chiffre par $^{+6}_{\ 5}$ et se place sur le 2e degré.

Le second renversement se nomme *accord de triton avec tierce mineure.* Il est composé d'une *tierce mineure*, d'une *quarte augmentée* et d'une *sixte majeure :*



Il se chiffre par $+^{4}_{3}$ et se place sur le 4e degré.

Le troisième renversement se nomme *accord de seconde augmentée.* Il est composé d'une *seconde augmentée*, d'une *quarte augmentée* et d'une *sixte majeure :*
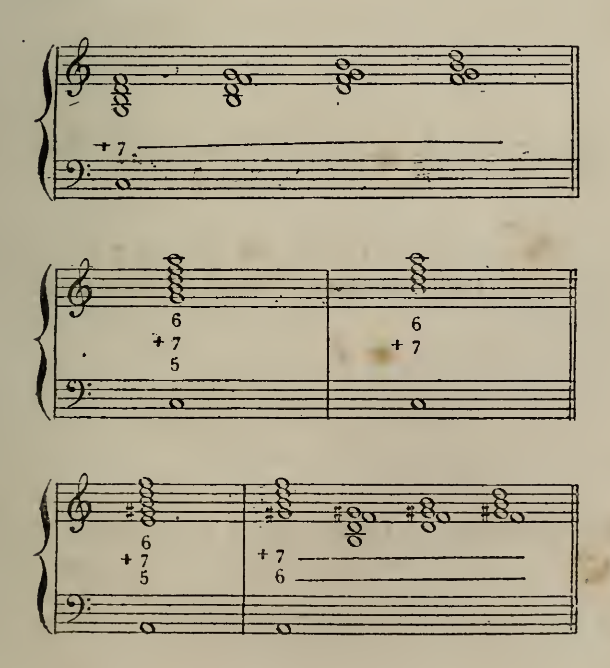


Il se chiffre par + 2 et se place sur le 6e degré.

§ 4. Accords de septième de dominante, de neuvième de dominante et de septième de sensible dans les deux modes, sur la tonique.

Tous les accords *dissonants naturels* dont nous venons d'analyser la constitution harmonique peuvent se placer, ainsi que tous leurs *renversements* (sauf les réserves que nous avons faites relativement à l'accord de *neuvième de dominante*), sur la tonique et prennent alors le nom :

d'*accords de septième de dominante*,
de neuvième de dominante,
de septième de sensible, et
de septième diminuée.
} *sur tonique.*

On les chiffre ainsi :



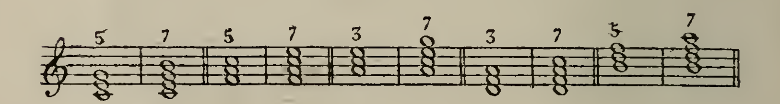
II. ACCORDS DISSONANTS ARTIFICIELS OU ACCORDS DE SEPTIÈME.

En ajoutant aux accords *consonants* une note étrangère à leur constitution harmonique et *placée à distance de septième de la basse*, on obtient une série d'accords nouveaux que l'on appelle *accords dissonants artificiels.*
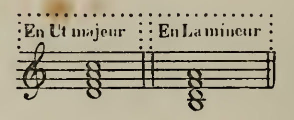
On les nomme *artificiels*, parce que l'*adjonction* de la note *dissonante* est subordonnée à certaines lois, dont nous révèlerons le mécanisme quand nous étudierons les rapports des accords entre eux. C'est ce qui les distingue des accords *dissonants naturels*, qui ne sont pas soumis aux mêmes lois ou, du moins, qui échappent à l'une d'elles.

Par l'addition de cette nouvelle note, tous les accords parfaits, majeurs, mineurs et de quinte diminuée, peuvent être transformés en *accords de septième.*

Ils se chiffrent indistinctement par 7. Exemple :



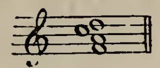
Les accords de *septième* tirent leur nom du degré sur lequel ils sont placés. Le plus usité est l'accord de *septième* de second degré :



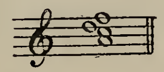
Renversements. — Les accords de *septième* étant composés de quatre sons, ont *trois* renversements, comme les accords naturels.

Le premier renversement, nommé *accord de quinte et sixte*,

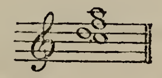
se compose d'une *tierce*, d'une *quinte* et d'une *sixte*, et se chiffre par $^{6}_{5}$. Exemple :



Le deuxième renversement, appelé *accord de tierce et quarte*, se compose d'une *tierce,* d'une *quarte* et d'une *sixte*, et se chiffre par $^{4}_{3}$. Exemple :



Le troisième renversement, appelé *accord de seconde*, se compose d'une *seconde,* d'une *quarte* et d'une *sixte*, et se chiffre par 2. Exemple :



En dehors de ces accords produits par l'*adjonction* d'une note étrangère à l'harmonie consonante et qui doit toujours former avec la *basse* un intervalle de *septième*, il existe une autre espèce d'*accords dissonants artificiels* dans lesquels la dissonance est produite par la *substitution* d'une note étrangère à l'une des notes constitutives d'un accord consonant.

Nous étudierons cette autre forme des *accords dissonants artificiels* au chapitre Des Retards (p. 126).

CHAPITRE III.

DES ACCORDS ALTÉRÉS.

Ces accords s'obtiennent en *altérant* un ou plusieurs des sons qui les composent. On *altère* un son en l'élevant ou en l'abaissant d'un demi-ton, au moyen du *dièse*, du *bémol* ou du *bécarre*.

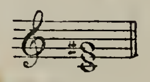
Le nombre d'*altérations* que l'on peut faire subir aux accords varie à l'infini. Nous parlerons seulement ici des deux *accords altérés* qui sont le plus en usage :

1° L'accord de *quinte augmentée;*

2° L'accord de *sixte augmentée.*

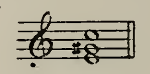
§ 1. Accord de quinte augmentée.

L'accord de *quinte augmentée* s'obtient par l'altération de la *quinte* de l'accord parfait majeur, que l'on hausse d'un demi-ton. Cet accord, composé d'une *tierce majeure* et d'une *quinte augmentée*, se chiffre par ♯ 5 ou par ♮ 5, lorsqu'il y a un *bémol* à annuler. Exemple :

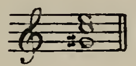


Il a deux renversements :

Premier renversement. — Il se compose d'une *tierce majeure* et d'une *sixte mineure.* Il se chiffre par 6 ♯ ou 6 ♮.



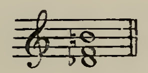
Deuxième renversement. — Il se compose d'une *quarte diminuée* et d'une *sixte mineure*. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$.



§ 2. Accord de sixte augmentée.

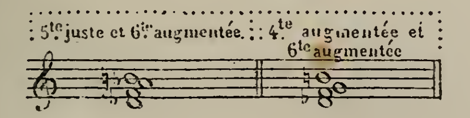
L'accord de *sixte augmentée* se compose d'une *tierce majeure* et d'une *sixte augmentée*.

On l'indique par le chiffre 6, précédé du signe d'altération nécessaire : ♮ 6 ou ♯ 6.



Quand on y ajoute la *quinte*, il devient l'accord de *sixte augmentée avec quinte juste*, et se chiffre par $\frac{6}{5}$, précédés des signes d'altération nécessaires.

Quand on y ajoute la *quarte*, il devient l'accord de *sixte augmentée avec quarte augmentée* et se chiffre par $\frac{6}{4}$, précédés des signes d'altération nécessaires.



HARMONIE PRATIQUE

Nous venons de passer en revue la plus grande partie des accords qui existent dans l'harmonie ; nous allons indiquer sommairement la manière de les employer.

NOTIONS GÉNÉRALES.

Manière de compter les intervalles des accords. — Ainsi qu'on a pu le voir dans l'*Harmonie théorique*, tout intervalle entrant dans la composition d'un accord se compte en partant de la note de *basse*.

Ainsi, l'on dit que l'accord parfait majeur se compose d'une tierce majeure (*ut-mi*) et d'une quinte juste (*ut-sol*). On ne dira pas qu'il se compose d'une tierce majeure (*ut-mi*) et d'une tierce mineure (*mi-sol*).

Il en est de même pour *tous* les accords.

La raison de cette règle est que, dans un accord, la note principale est la *note de basse*, que l'on appelle, pour ce motif, *note fondamentale*.

Positions des accords. — La note *fondamentale* d'un accord doit toujours être placée à la *basse ;* elle porte tout l'échafaudage harmonique. Mais les autres notes qui constituent l'accord peuvent être disposées, au-dessus de la *fondamentale*, en autant de *positions* qu'il entre de notes dans l'accord.

Notes doublées. — Il arrive fréquemment qu'on est obligé de *doubler* une ou plusieurs des notes d'un accord. Toutes les notes d'un accord peuvent être doublées, sauf celles qui sont soumises à un *mouvement obligatoire* (voir le chapitre des PRÉPARATIONS et des RÉSOLUTIONS, p. 119 et 124). Les notes *doublées*,

à quelque distance qu'elles se trouvent de la *basse fondamentale*, ne changent rien à l'essence de l'accord et à sa dénomination.

Accord brisé. — Accord plaqué. — Les sons qui constituent un accord peuvent être émis *successivement* ou *simultanément*. Dans le premier cas, l'accord est *brisé;* dans le second cas, il est *plaqué*.

Parties. — Dans une succession d'accords, chacun des sons qui les composent doit être exécuté par une voix ou par un instrument. Seuls, les instruments à clavier (piano, orgue) peuvent faire entendre une harmonie complète, c'est-à-dire la réunion simultanée des parties.

On appelle BASSE la succession des sons *inférieurs* des accords. La succession des sons *supérieurs* se nomme *première partie*, *partie supérieure* ou *dessus*.

On a donné le nom de *parties intermédiaires* ou *parties intérieures* à la succession des autres sons.

CHAPITRE I.

ENCHAINEMENT DES ACCORDS.

Les *parties* des accords s'enchaînent *mélodiquement* et *harmoniquement*.

§ 1. Enchaînement mélodique.

Les sons qui constituent une *partie* doivent se succéder mélodiquement, en procédant par intervalles de petite dimension et d'intonation facile, surtout si l'on écrit pour la voix. On doit donc éviter, *en général*, les intervalles plus grands que la sixte mineure et les intervalles augmentés ou diminués, surtout lorsque les deux notes de l'intervalle n'appartiennent pas au même accord.

§ 2. Enchaînement harmonique ou Mouvement des parties.

1° Dans l'*harmonie consonante ;*
2° Dans l'*harmonie dissonante naturelle ;*
3° Dans l'*harmonie dissonante artificielle.*

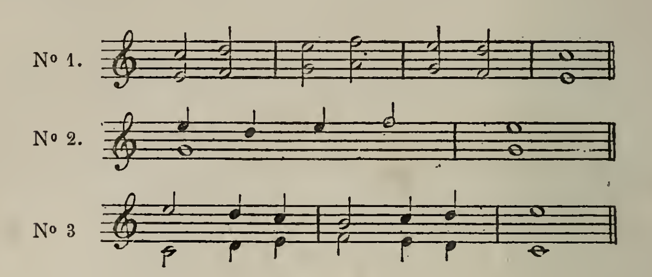
1° HARMONIE CONSONANTE.

Les *parties* d'une suite d'accords peuvent se mouvoir *simultanément* de trois façons : *directement*, *obliquement*, en *sens contraire*.

Dans le *mouvement direct* ou *semblable*, les parties montent ou descendent en même temps (n° 1).

Dans le *mouvement oblique*, une partie monte ou descend tandis que l'autre reste stationnaire (n° 2).

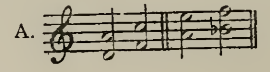
Enfin le *mouvement contraire* a lieu lorsqu'une partie monte tandis que l'autre descend, et réciproquement (n° 3).



De la nature de ces trois mouvements, il résulte une règle immuable. On peut employer sans crainte les deux derniers mouvements, le *mouvement oblique* et le *mouvement contraire;* mais les *consonances parfaites* (quinte ou octave) *ne doivent jamais être amenées par le mouvement direct,* ce qui produirait une faute grossière, que l'on appelle : QUINTES DE SUITE et OCTAVES DE SUITE.

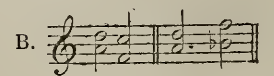
Quintes de suite. — Il est formellement interdit de faire se succéder, entre deux mêmes parties, deux quintes de suite, soit *apparentes,* soit *cachées.* Dans l'exemple A, les quintes sont *apparentes* ou *directes.*

Quintes de suite DIRECTES OU APPARENTES.
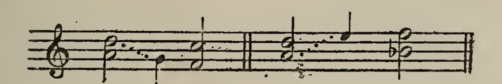


Elles sont *cachées* dans l'exemple B.

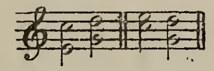
Quintes de suite CACHÉES.



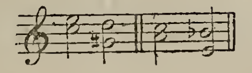
On les appelle *cachées* parce que, s'il n'y en a qu'une qui existe réellement, il suffit, pour découvrir l'autre, d'ajouter mentalement les notes nécessaires pour faire marcher les deux parties par degrés conjoints. Ainsi, pour l'exemple B :



Il existe cependant deux cas où les *quintes de suite* sont exceptionnellement tolérées : 1° lorsque la partie supérieure ne monte ou ne descend que d'un degré ;



2° lorsqu'un intervalle quelconque se résout directement sur une quinte *diminuée*, mais seulement *en descendant :*

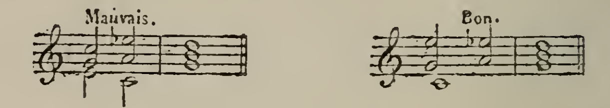


Octaves de suite. — Ce que nous venons de dire des *quintes* s'applique également aux *octaves*. Il est interdit de faire se succéder *deux octaves* entre deux mêmes parties, que ces *octaves* soient *apparentes* ou *cachées*.
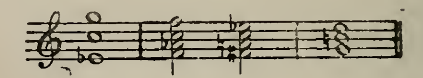
Cette règle n'est pas enfreinte par le *doublement à l'octave* d'une partie que l'on veut renforcer, car il n'y a pas en ce cas de combinaison harmonique.

Fausses relations. — Il arrive souvent qu'une note est altérée chromatiquement, soit d'une façon passagère, soit par le fait de l'accord auquel cette note appartient. La note naturelle et la note

altérée doivent se suivre dans la *même partie*, sans cela on fait ce que l'on appelle une *fausse relation*. — Exemple :



On peut éviter la *fausse relation* par mouvements *contraire* et *conjoint*. Exemple :



La tierce majeure de l'*accord parfait de dominante* (note *sensible*) doit toujours monter d'un demi-ton (à la *tonique*), quelle que soit d'ailleurs la partie où elle se trouve, lorsque cet accord est immédiatement suivi de l'*accord de tonique*. On ne peut donc *doubler* cette note sans contrevenir à la règle qui défend les octaves consécutives entre deux parties.

Ces règles posées, il ne nous reste que peu de chose à dire de l'enchaînement des accords dans l'*harmonie consonante*, chacune des notes qui les composent jouissant d'une liberté de mouvement à peu près entière.

Ajoutons cependant que le meilleur enchaînement harmonique est celui qui consiste à faire entendre des accords dans un ordre qui leur permette d'avoir une ou plusieurs notes communes, c'est-à-dire appartenant également, quoique à des titres différents, aux accords consécutifs. — Exemple :

5 3 5 3 5 5

2° HARMONIE DISSONANTE NATURELLE.

Résolution des dissonances.

Nous avons établi (p. 102) une distinction entre les *accords dissonants naturels* et les *accords dissonants artificiels*. La raison de cette distinction consiste en ce que les rapports des accords entre eux, dans l'harmonie pratique, sont subordonnés, pour les premiers à une loi, pour les seconds à deux lois imprescriptibles, dont une leur est commune avec les premiers. C'est le mécanisme de ces lois qu'il nous faut maintenant étudier.

La loi qui préside à l'enchaînement des accords, dans l'harmonie dissonante naturelle, consiste dans le *mouvement obligatoire* de certaines parties.

C'est ce mouvement obligatoire qu'on nomme *la résolution*. La règle de la résolution des accords dissonants, de quelque nature qu'ils soient, peut se formuler ainsi :

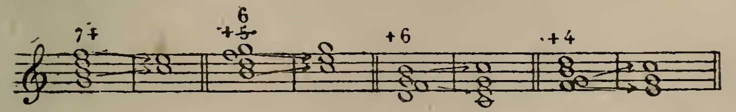
Toute note dissonante doit se résoudre en descendant d'un degré (ton ou demi-ton, selon le mode).

Appliquons ce principe à chacun des accords que nous avons successivement étudiés dans la première partie.

Accord de septième de dominante. — La dissonance dans cet accord étant produite par l'adjonction d'une *septième mineure* à l'*accord parfait majeur*, c'est donc cette septième qui doit descendre d'un degré.
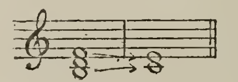
La *tierce*, note *sensible* du ton, doit, comme dans l'harmonie consonante, monter à la tonique.

La *quinte* n'a pas de *mouvement obligatoire ;* elle peut descendre ou monter sans inconvénients. La loi de la résolution descendante de la *septième* et de la résolution ascendante de la note *sensible* s'applique invariablement à tous les renversements de l'*accord de septième de dominante*. — Exemple :

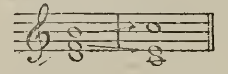


Accord de quinte diminuée. — C'est ici que nous plaçons avec intention les résolutions de l'accord de *quinte diminuée.* Dans le mode majeur, cet accord peut être considéré comme l'accord de *sixte et quinte diminuée* (premier renversement de l'accord de septième de dominante) privé de la note fondamentale *sol.* L'accord de *quinte diminuée*, fidèle à son origine, suit en tous points les règles de résolution de l'accord de septième de dominante, la *note sensible* monte d'un demi-ton, la *sous-dominante* descend d'un degré, ton ou demi-ton, selon le mode, la tierce peut descendre ou monter à volonté.

Accords de quinte diminuée.



Premier renversement.



Deuxième renversement.

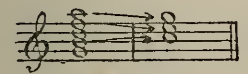


Dans le mode mineur, l'accord de *quinte diminuée* a une tout autre résolution. Il a son allure propre et ne relève plus de 'accord de septième de dominante. On l'emploie le plus souvent à son premier renversement, et il se résout sur l'accord de *quarte et sixte* de l'*accord parfait mineur.*

6 6/4 7♯

Accord de neuvième de dominante. — Cet accord étant composé des mêmes éléments que l'accord de *septième de dominante*, auquel on ajoute une nouvelle dissonance, la *neuvième*, a naturellement la même résolution que celui-ci. De plus, la nouvelle dissonance, produite par l'adjonction de la *neuvième*, subit la loi invariable des dissonances et se résout en descendant d'un degré, ton ou demi-ton, selon le mode. — Exemple :

Mode majeur.



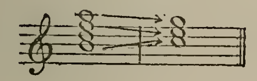
Mode mineur.



Accord de septième de sensible, mode majeur, et de septième diminuée (septième de sensible, mode mineur). — Ainsi que nous l'avons indiqué (p. 104), l'accord de *septième de sensible*, qui, dans le mode mineur, prend le nom d'*accord de septième diminuée*, peut être considéré comme un dérivé de l'accord de neuvième de dominante privé de sa fondamentale.

Même constitution harmonique, même résolution. — Exemple :

Mode majeur.



Mode mineur.

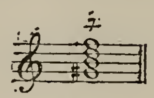


Les renversements sont, bien entendu, soumis aux lois qui régissent l'accord à l'état fondamental.

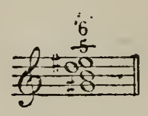
Particularités de l'accord de septième diminuée. — En dehors de sa résolution normale, l'accord de *septième diminuée*, très usité dans la musique moderne, est susceptible d'une foule d'autres résolutions, qui tiennent à sa constitution propre.

La substitution *enharmonique* peut, en effet, donner à cet accord une physionomie nouvelle et provoquer, par conséquent, de nouvelles résolutions.

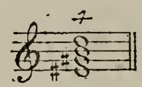
Si, prenant pour exemple l'accord précédent,
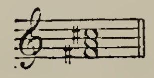


nous envisageons, au moyen du rapport enharmonique de ces deux notes, le *fa* comme un *mi dièse*, nous obtenons l'accord suivant :



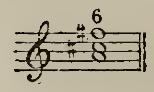
premier renversement de :



lequel fait sa résolution normale sur l'accord



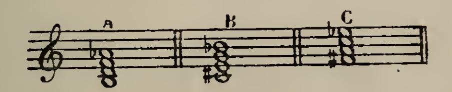
En vertu du principe qui soumet la résolution des dissonances dans les renversements aux mêmes lois que dans l'accord à l'état fondamental, nous obtenons donc la résolution suivante :



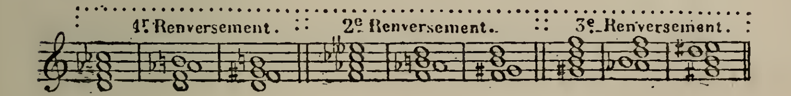
La même substitution pouvant être pratiquée pour chaque note successivement, il est aisé de se rendre compte de quelles

ressources, de quelles nuances, de quelle infinie variété dote la langue musicale cette faculté enharmonique, qui fait de l'accord de *septième diminuée* l'agent fécond de modifications imprévues et pleines de charme. Il appartient au goût du compositeur d'en user avec discernement.

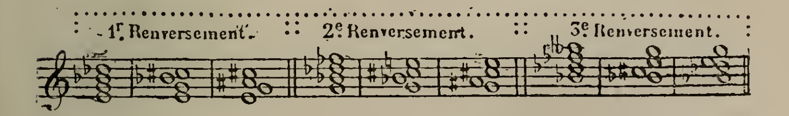
Prenons, au hasard, trois accords de septième diminuée; ils deviendront, par le procédé enharmonique, les générateurs d'une foule d'autres accords de *septième diminuée*.



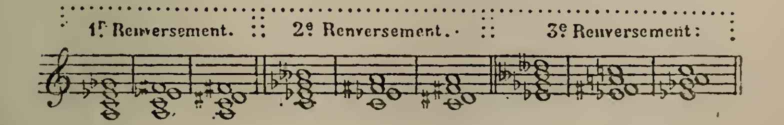
En renversant ces trois accords A, B, C, nous avons de nouveaux et de véritables accords de *septième diminuée*, qui toujours, grâce à l'*enharmonie*, peuvent se présenter sous différents aspects :



Tous ces accords proviennent de l'accord de *septième diminuée* A.



Tous ces accords proviennent de l'accord de *septième diminuée* B.



Tous ces accords proviennent de l'accord de *septième diminuée* C. Ils ont des résolutions différentes et conformes à la tonalité nouvelle introduite par la substitution enharmonique.

Accords de septième et de neuvième de dominante, de septième de sensible et de septième diminuée SUR TONIQUE. — La note de tonique, prise pour *basse fondamentale*, ne modifiant en aucune façon les conditions de résolution des accords dont elle supporte l'échafaudage harmonique, il suffit de se rappeler les lois qui président à ces résolutions.

3° HARMONIE DISSONANTE ARTIFICIELLE.

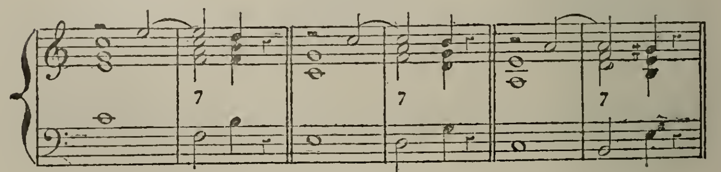
Préparation des dissonances. Prolongation.

Après avoir expliqué dans le précédent chapitre la règle de la *résolution*, qui est commune aux *accords dissonants naturels* et aux *accords dissonants artificiels*, il nous reste à faire connaître la loi qui est particulière à ces derniers.

Nous avons dit (p. 108) que tous les accords parfaits *majeurs*, *mineurs* et de *quinte diminuée* pouvaient, par l'adjonction d'une note étrangère à leur constitution harmonique et placée à distance de septième de leur note fondamentale, être transformés en *accords de septième*. Mais cette faculté n'est admise qu'à la condition expresse de soumettre la note dissonante *agrégée* à une loi nouvelle appelée *préparation*.

La *préparation* consiste dans l'obligation imposée à cette note d'appartenir, à titre de consonance, à l'accord qui précède celui où elle se présente à l'état dissonant. — Exemple :

1° Accord parfait maj. avec septième par prolongation. 2° Accord parf. min. avec septième par prolongation. 3° Accord de quinte diminuée avec septième par prolongation.
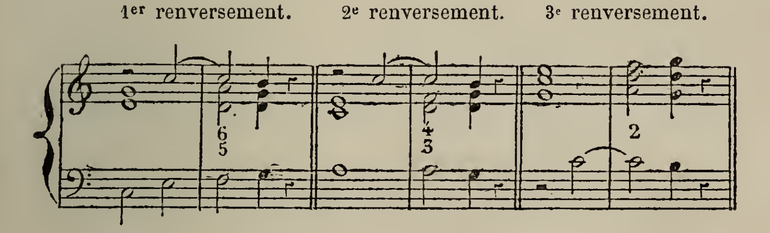


Les accords nouveaux formés par cette agrégation s'appellent *accords de septième par prolongation*.

La *préparation* doit être d'une valeur au moins égale à celle de la *dissonance*.

La *dissonance* doit se produire sur le temps fort et la *résolution* sur le temps faible de la mesure.

Tous les renversements des *accords de septième par prolongation* sont également usités et soumis aux lois qui régissent l'*accord générateur* à l'état fondamental, c'est-à-dire que la note dissonante, dans quelque partie qu'elle se trouve, doit être *préparée* et *résolue*.

Renversements de l'accord de septième par prolongation.



N. B. — Il est essentiellement important de ne pas confondre l'*accord de septième par prolongation*, qui résulte de l'addition d'une *septième* à l'accord de *quinte diminuée*, avec l'*accord de septième de sensible* du mode majeur. Malgré leur apparente conformité, ces deux accords sont en effet absoluments différents au triple point de vue de l'origine, du sens harmonique et des lois qui les régissent.

1° L'*accord de septième de sensible* se place sur le 7e degré de la gamme majeure (p. 104) ; l'*accord de septième par prolongation* se place sur le 2e degré de la gamme mineure.

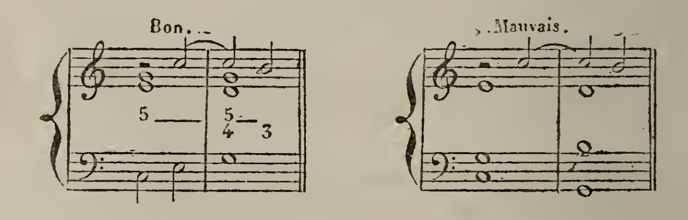
2° Le premier n'a pas besoin de *préparation ;* dans le second, la *préparation* est indispensable.

3° La *résolution* de l'*accord de septième de sensible* se fait sur un mouvement de *basse* montant d'un demi-ton (à la tonique) ; la

résolution de l'*accord de septième par prolongation* se fait sur un mouvement de *basse* montant de *quarte* ou descendant de *quinte.*

Retards.

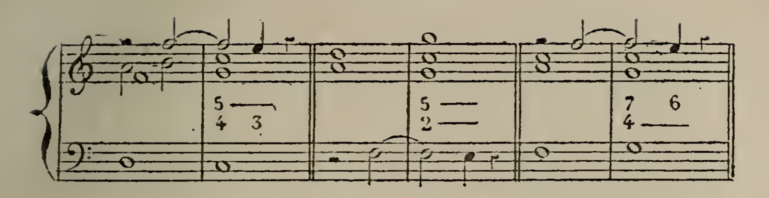
Nous avons indiqué (p. 109) une autre catégorie d'*accords dissonants artificiels*, indépendants des accords dont nous venons d'étudier le mécanisme. Au lieu d'être produits par l'*adjonction* d'une note étrangère à l'harmonie, comme les *accords de septième par prolongation*, ils sont le résultat de la *substitution* d'une note étrangère à l'une des notes constitutives des accords *consonants.* Cette substitution s'appelle **retard**. Toutes les notes d'un accord consonant : la *tonique,* la *tierce*, la *quinte* et l'*octave*, peuvent être successivement *retardées*, à la condition que la note à laquelle le *retard* est substitué ne se trouve dans aucune autre partie de l'accord. — Exemple :



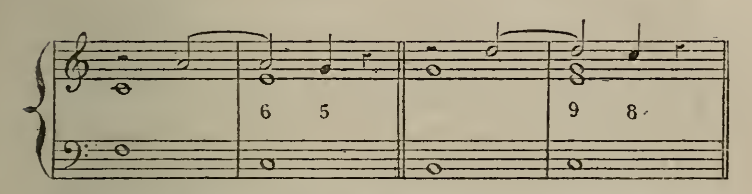
Exemple des Retards dans l'accord parfait et dans ses renversements.

1° Retard de la fondamentale.

2° Retard de la tierce.



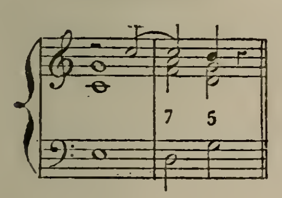
3° Retard de la quinte. 4° Retard de l'octave.

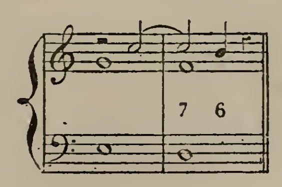


Pour bien faire comprendre l'importance de la distinction que nous avons établie entre les dissonances artificielles qui résultent de la *prolongation* et celles qui résultent du *retard*, mettons en parallèle les deux groupes d'accords suivants :


1° Prolongation.

2° Retard.





Dans le premier, la dissonance est produite par l'*adjonction* d'une septième ; dans le second, par la *substitution momentanée* d'une septième à la sixte.

La différence des deux accords dissonants se révèle ainsi clairement, malgré d'apparentes analogies. Elle existe à un double point de vue :

1° *Sous le rapport de leur constitution.* — L'accord dissonant du second groupe exclut en effet la quinte de la fondamentale contenue dans l'accord dissonant du premier ;

2° *Sous le rapport du sens harmonique.* — Dans le *retard*, la résolution de la dissonance s'effectue sur la même fondamentale, tandis que dans la *septième par prolongation* elle se fait sur un changement de fondamentale qui détermine un nouvel accord.

Le *retard* est d'ailleurs soumis à toutes les lois qui régissent les dissonnances artificielles :

Préparation ;

Résolution ;

Nécessité de la durée relative de la préparation et de la dissonance ;
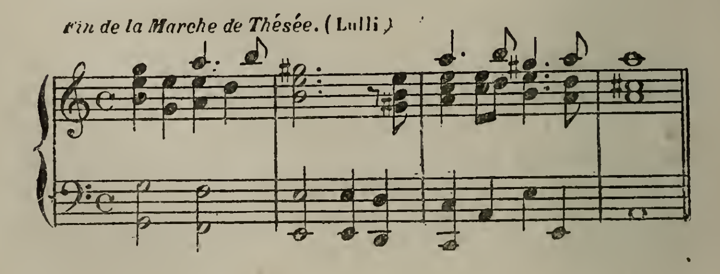
Prohibition du redoublement de la dissonance ;

Production de la dissonance sur le temps fort et de la résolution sur le temps faible de la mesure.

ANTICIPATIONS.

Anticipations. — Comme son nom l'indique, l'*anticipation* consiste dans cette anomalie qu'une note étrangère à un accord, mais faisant partie cependant de l'accord suivant, se fait entendre avant la réalisation de celui-ci.

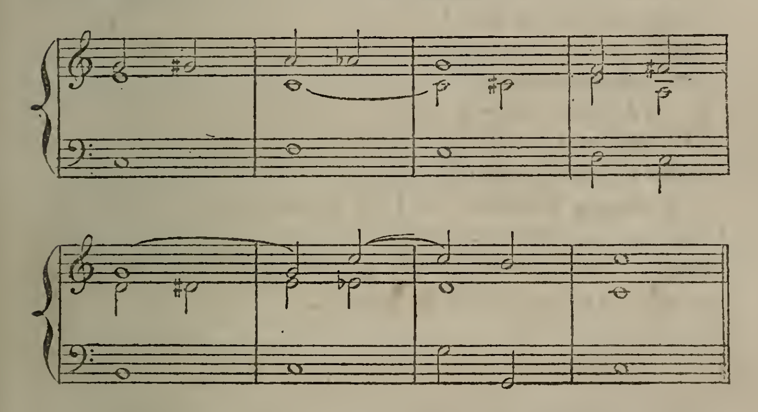
L'*anticipation* a lieu ordinairement à la fin d'une phrase mélodique ; les anciens compositeurs ne terminaient presque jamais autrement. Lully avait même un procédé qui n'est plus en usage aujourd'hui; il faisait entendre d'avance un mode autre que celui qui devait suivre. — Exemple :



ALTÉRATIONS.

Altérations. — C'est par l'*altération* que l'imprévu du talent d'un compositeur peut se donner la plus libre carrière ; mais il faut en éviter l'abus, car ce serait aux dépens de la tonalité.

Il serait difficile, dans les données relativement restreintes que nous avons fixées à notre travail, de développer complètement l'étude des altérations. Il n'y a ici de règles fixes que celles qui concernent les principes immuables de l'acoustique et la réalisation naturelle des accords. — Exemple :



On peut altérer simultanément plusieurs notes d'un accord, sans pour cela blesser l'oreille ; mais ce n'est que par la délicatesse du style que l'on obtient ce résultat. Il faut toujours observer une règle essentielle : c'est de procéder par mouvement conjoint et de *préparer*, pour ainsi dire, de cette façon la note que l'on veut altérer.

CHAPITRE II.

DES CADENCES.

De même que la phrase parlée, la phrase musicale possède sa ponctuation, ses virgules et ses points.

Ces temps d'arrêt suspensif ou définitif se nomment *cadences*.

Il y a six espèces de cadences :

1° La *cadence parfaite ;*

2° La *cadence imparfaite ;*

3° La *demi-cadence ;*

4° La *cadence rompue ;*

5° La *cadence évitée ;*

6° La *cadence plagale.*

1° **Cadence parfaite.** — Avec la première, la *cadence parfaite*, la phrase musicale est terminée; on y trouve le sentiment complet du repos. Elle consiste dans le mouvement de l'accord de dominante sur l'accord de tonique.

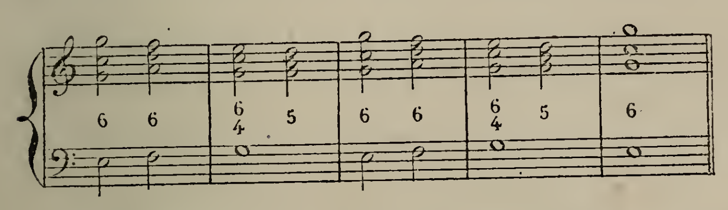
Mode majeur. Mode mineur.

2° **Cadence imparfaite.** — Si, au lieu de se résoudre sur la tonique portant l'accord parfait, la dominante est suivie de la médiante portant accord de sixte (1er renversement de l'accord parfait), la cadence est appelée *imparfaite.*

Cette cadence n'a pas un caractère terminatif, mais bien un caractère suspensif.

Mode majeur. Mode mineur.

Lorsqu'on la répète plusieurs fois avant d'arriver à la cadence parfaite, elle prend le nom de cadence *suspendue* ou *interrompue*.



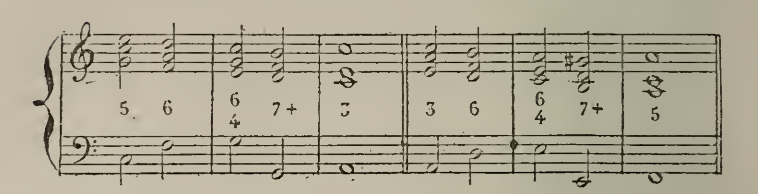
3° **Demi-cadence.** — Le repos sur l'accord de dominante constitue la *demi-cadence*. Elle ne conclut pas la phrase ; elle la suspend.

Mode majeur. Mode mineur.
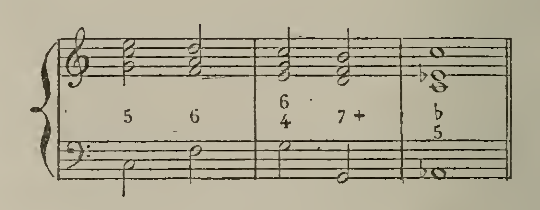
4° **Cadence rompue.** — La *cadence rompue* se produit par le mouvement de la dominante sur la sus-dominante, portant l'ac-

cord parfait majeur ou mineur qui convient au 6e degré de la gamme (comme nous l'avons expliqué, p. 98), selon le mode de la phrase musicale.

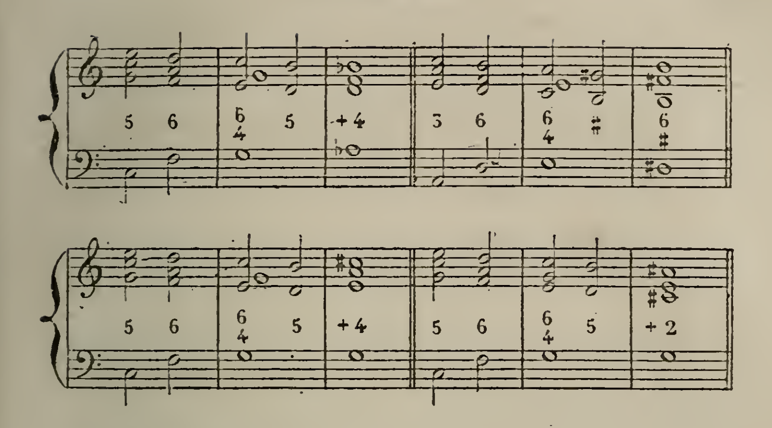
Mode majeur. Mode mineur.



Remarquons toutefois que le mode majeur peut emprunter sa *cadence rompue* au mode mineur, sans que la réciproque puisse avoir lieu.



5° **Cadence évitée.** — La *cadence évitée* a lieu lorsque l'accord de dominante est suivi d'un accord, étranger à la tonalité, venant se substituer brusquement à la résolution de la cadence parfaite. Elle est d'un emploi fréquent, au point de vue de la modulation. La *cadence évitée* peut se présenter sous des aspects tellement variés et multiples, qu'on ne saurait lui assigner de lois précises ; il appartient à la fantaisie et à l'expérience des compositeurs de pratiquer ce genre de cadences avec goût et discernement.
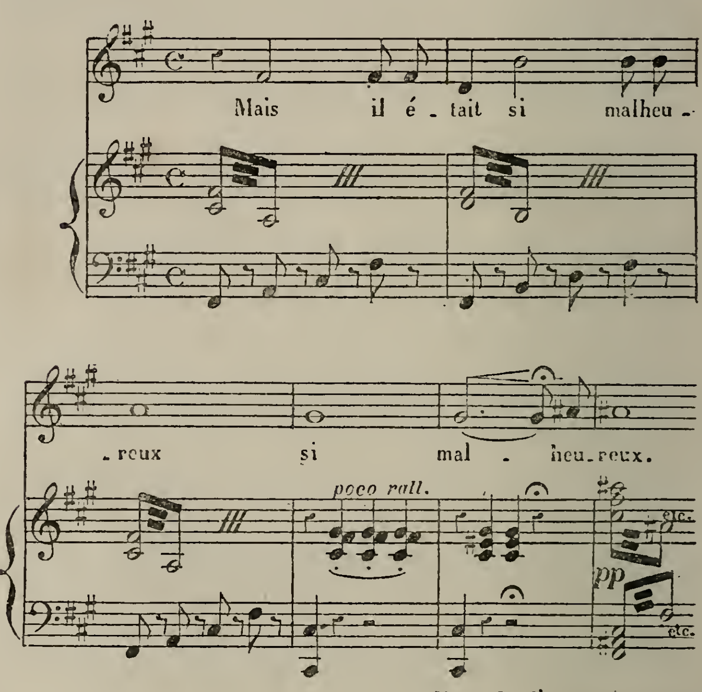


6° **Cadence plagale.** — La *cadence plagale*, employée primitivement dans la musique religieuse, consiste dans le mouvement de l'accord de sous-dominante sur l'accord de tonique.

Mode majeur. Mode mineur.

Quelques auteurs admettent, sous le nom de *cadence de Picardie*, *tierce picarde*, une septième espèce de cadence ; mais ce n'est pas à proprement parler une forme nouvelle, c'est la substitution imprévue du mode majeur au mode mineur dans la résolution de l'accord de sous-dominante (*cadence plagale*) ou de dominante (*cadence parfaite*) sur la tonique à la fin d'un morceau.

Les anciens maîtres employaient fréquemment ce procédé, dont nous rencontrons de nombreuses applications dans les œuvres de S. Bach.

La musique dramatique moderne nous en offre un exemple saisissant dans la romance de *Rose de mai*.



Halévy - *Val d'Andorre* - Acte II.

CHAPITRE III.

MODULATION.

La *modulation* consiste dans le changement de tonalité.

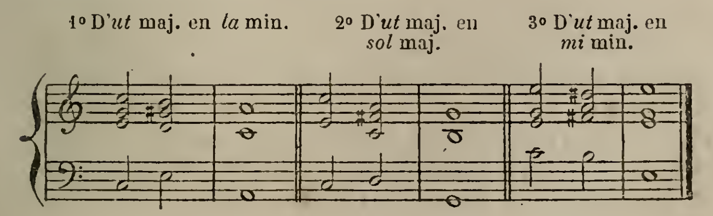
Il y a deux espèces de modulation : la première aux tons *voisins,* la seconde aux tons *éloignés.*

Chaque ton, indépendamment du *relatif naturel* qui lui est fourni par le mode correspondant, mineur s'il est majeur et réciproquement, a des affinités avec les tons majeurs et mineurs qui n'en diffèrent que par une altération, et qu'on appelle pour cette raison *voisins* ou *relatifs.*

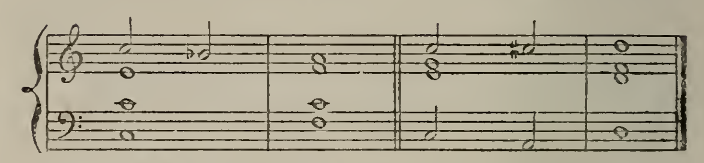
Il y a par conséquent, pour chaque ton majeur ou mineur, cinq tons *relatifs* ou *voisins.* — Exemple :

Ton principal :	*Ut majeur.*	Rien à la clef.	*La mineur.*	Rien à la clef.
Tons voisins :	La mineur,		Ut majeur,	
	Sol majeur,	Un dièse.	Mi mineur,	Un dièse.
	Mi mineur,		Sol majeur,	
	Fa majeur,	Un bémol.	Ré mineur,	Un bémol.
	Ré mineur,		Fa majeur,	

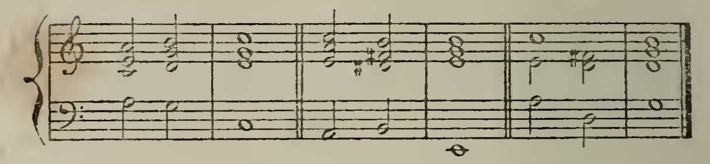
La modulation aux tons *voisins* est naturelle et facile ; il suffit, pour l'effectuer, de faire entendre les altérations qui constituent la tonalité nouvelle qu'on veut établir ; et, comme c'est l'accord de dominante et l'accord de septième de dominante qui remplissent le mieux ces conditions, c'est généralement par leur intermédiaire que s'opère la modulation.



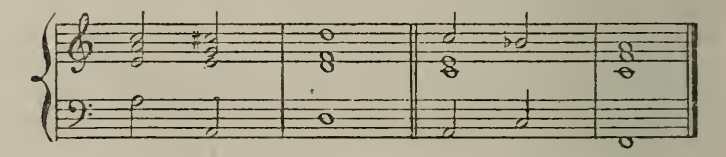
4° D'*ut* majeur en *fa* majeur. 5° D'*ut* majeur en *ré* mineur.



1° De *la* min. en *ut* maj. 2° De *la* min. en *mi* min. 3° De *la* min. en *sol* maj.



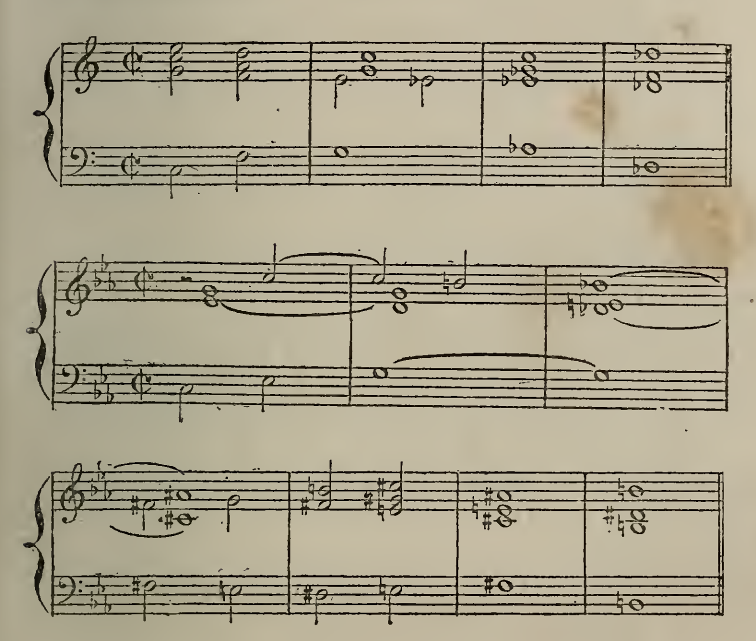
4° De *la* mineur en *ré* mineur. 5° De *la* mineur en *fa* majeur.



La modulation aux tons *éloignés* n'est pas d'une réalisation aussi facile, et il est souvent nécessaire, pour la pratiquer, d'avoir recours à un nombre plus ou moins grand d'accords intermédiaires. Il nous est impossible d'entrer à cet égard dans des développements que le cadre de cet ouvrage ne comporte pas. On ne saurait d'ailleurs assigner de limites absolues au champ si vaste de la modulation, qu'il appartient au compositeur d'exploiter selon sa fantaisie ou selon son génie.

Constatons seulement, quels que soient les procédés qu'on emploie, qu'il n'y a de modulation possible qu'autant qu'on fait entendre, en quittant une tonalité quelconque, les éléments caractéristiques et constitutifs d'une tonalité nouvelle. Le *changement de mode*, les *cadences évitées* et l'*enharmonie* sont les agents les plus féconds de cette espèce de modulation. Il est donc aisé

de comprendre quelles ressources les altérations et les accords de septième diminuée, sous les aspects si multiples qu'ils tiennent de l'enharmonie (voir p. 121), peuvent offrir à la modulation aux tons *éloignés*.



CHAPITRE IV.

MARCHES HARMONIQUES. — PÉDALE. — NOTES ÉTRANGÈRES. — ORNEMENTS.
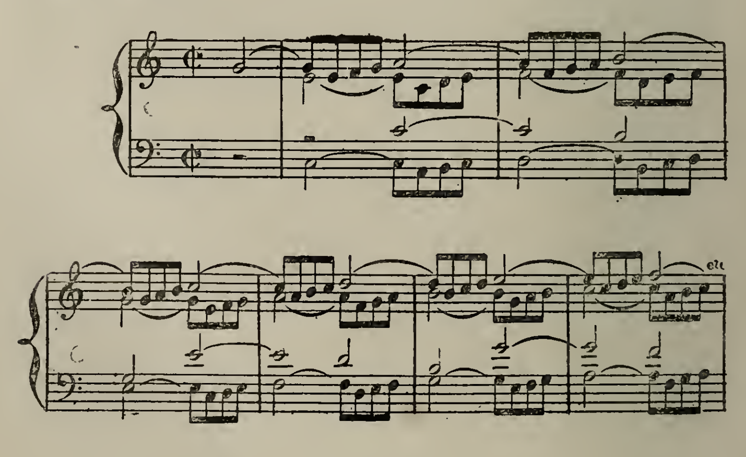
§ 1. Marches harmoniques.

L'artifice appelé *marche harmonique* consiste dans la reproduction symétrique, à un intervalle quelconque, d'une phrase musicale donnée que l'on nomme *modèle*.

Cette reproduction symétrique s'appelle *progression*.

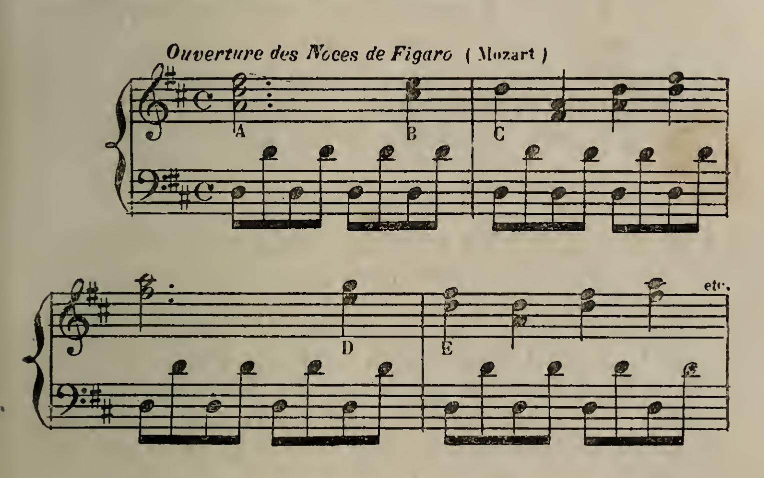
Pour qu'une *marche harmonique* soit bonne et régulière, il faut que les degrés et les accidents se reproduisent, *dans les progressions*, d'une manière conforme à l'*ordre du modèle*.

Cherubini, que l'on doit toujours citer quand on parle d'ouvrages didactiques, a fait un long travail sur les marches harmoniques. Il a été publié après sa mort. Nous en extrayons un exemple au hasard; il fera bien comprendre le système des marches harmoniques.
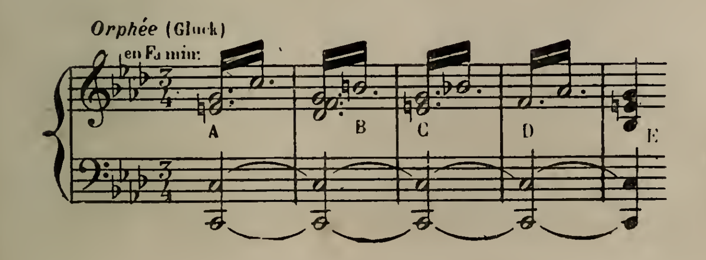


§ 2. Pédale.

La pédale. — La *pédale* consiste dans l'emploi d'un son qui se prolonge pendant une succession d'accords à l'harmonie desquels il peut être étranger. — Exemples :



A, accord parfait majeur de *tonique ;*
B, accord parfait majeur de *dominante* ;
C, accord parfait de *tonique ;*
D, accord parfait de *septième de dominante ;*
E, accord parfait majeur de *tonique.*
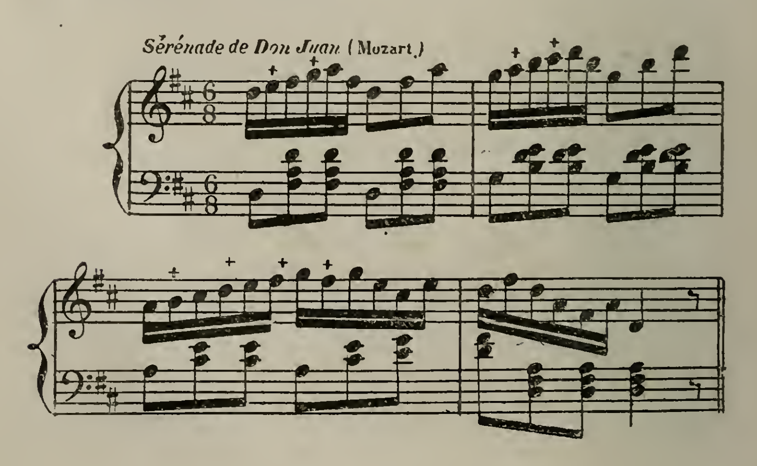


A, accord parfait de *dominante ;*
B, deuxième renversement de l'accord de *dominante* d'UT *;*
C, septième de *dominante* de FA ;
D, accord parfait mineur de FA ;
E, septième de *dominante* de FA.

La *pédale* se place le plus ordinairement à la basse, sur le 1er et le 5e degré de la gamme (tonique et dominante) ; cependant on peut la placer également dans une partie intermédiaire ou à la partie supérieure. La seule règle à observer est que la note formant *pédale* ait des rapports harmoniques avec le premier et le dernier des accords qui se succèdent pendant sa tenue.

§ 3. Notes étrangères à l'accord. — Ornements mélodiques. Notes de passage. — Appoggiatures.

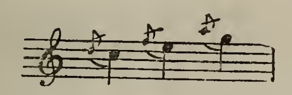
Dans toute phrase mélodique placée soit à l'aigu, soit à la basse, soit dans une partie intermédiaire, il se trouve presque constamment des notes étrangères à l'harmonie qui les accompagne, mais destinées à relier ensemble les notes appartenant à cette harmonie. Ces dissonances raisonnées et nécessaires se nomment *notes de passage.* — Exemple :



Les notes de passage qui se trouvent dans l'exemple ci-dessus ont été indiquées par une petite croix. Comme on peut le voir, elles se font toujours entendre sur le temps faible de la mesure.

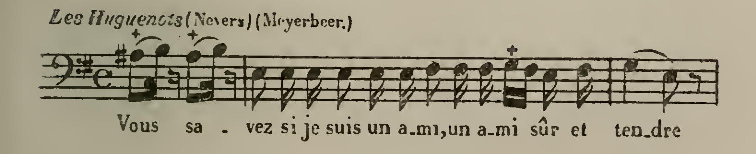
Quand elles sont placées sur le temps fort ou sur la partie forte du temps, les notes étrangères n'ont plus la même appellation, on les nomme *appoggiatures;* mais il ne faut pas les confondre avec les petites notes :
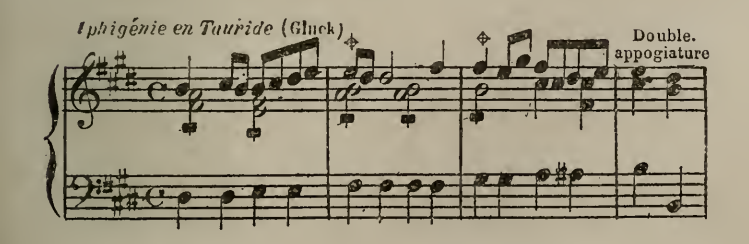
Petites notes.



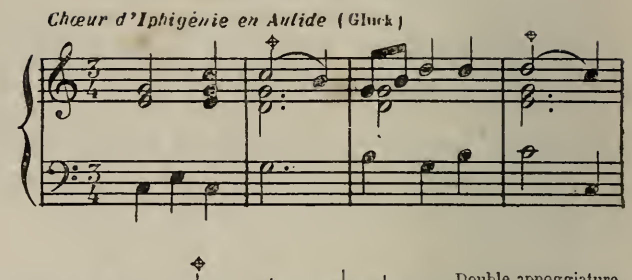
qui empruntent une certaine valeur à la note qu'elles précèdent.
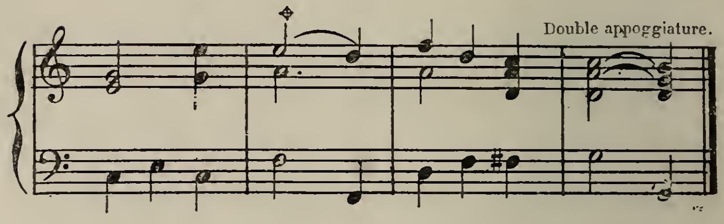
L'**appoggiature** a sa valeur propre. Elle peut être *inférieure* ou *supérieure*. Dans le premier cas, elle doit toujours se trouver à un demi-ton diatonique de la note qu'elle précède ; dans le second cas, elle peut être, selon le degré qu'occupe cette note, à un ton ou à un demi-ton d'intervalle.





Chœur d'Iphigénie en Aulide (Gluck)

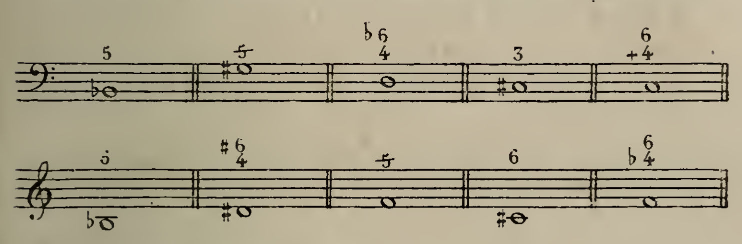




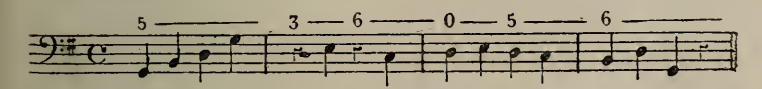
HARMONIE CONSONANTE

EXERCICES SUR LES ACCORDS PARFAITS, MAJEURS, MINEURS DE QUINTE DIMINUÉE ET LEURS RENVERSEMENTS.

(A) Nommer et réaliser les accords indiqués par le chiffrage :



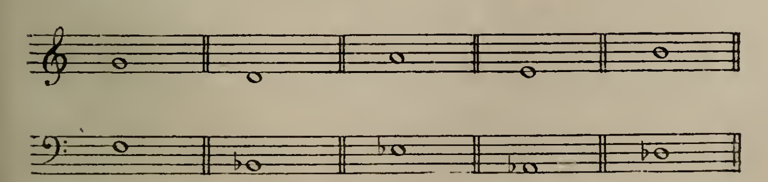
(B) Réaliser la basse suivante :



(C) Etant donnée la gamme de *mi majeur*, indiquer les notes qui peuvent porter l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord de quinte diminuée. Chiffrer et réaliser.

(C *bis*) Etant donnée la gamme de *sol mineur*, indiquer les notes qui peuvent porter l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord de quinte diminuée. Chiffrer et réaliser.

(D) Sur les notes suivantes :



Faire : 1° Des accords parfaits majeurs;

2° Des accords parfaits mineurs;

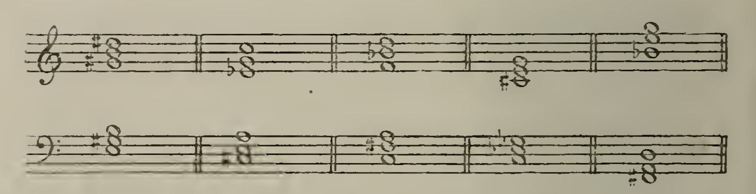
3° Des accords de quinte diminuée ;

4° Des accords de sixte en considérant alternativement la note fondamentale de ce renversement comme la tierce d'un accord parfait majeur, d'un accord parfait mineur et d'un accord de quinte diminuée générateur;

5° Des accords de sixte et quarte dans le mode majeur et dans le mode mineur;

6° Des accords de sixte et quarte augmentée (deuxième renversement de l'accord de quinte diminuée).

(E) Déterminer la nature des accords suivants :



La représenter par le chiffrage.

Indiquer dans les renversements la note fondamentale de l'accord générateur et le mode de cet accord.
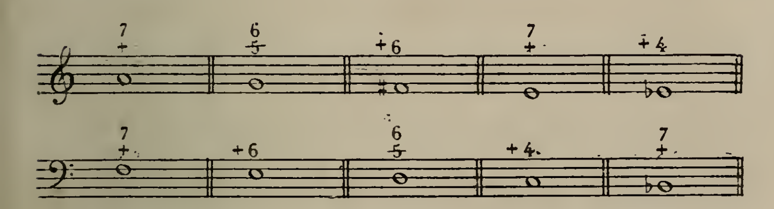
(Voir le corrigé de ces Exercices, page 173.)

HARMONIE DISSONANTE

EXERCICES SUR LES ACCORDS DISSONANTS NATURELS.

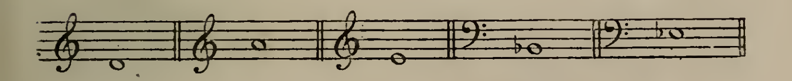
Accord de septième de dominante et renversements.

(A) Nommer et réaliser les accords suivants indiqués par le chiffrage :



(B) Etant donnée la gamme de *ré majeur* et de *mi mineur*, indiquer les degrés qui portent l'accord de septième de dominante et ses renversements. Chiffrer et réaliser.

(C) Sur les notes suivantes :



Faire :

1° Des accords de septième de dominante ;

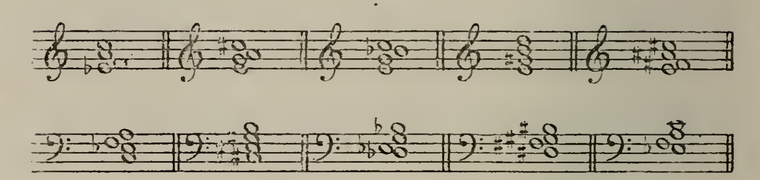
2° Des accords de sixte et quinte diminuée ;

3° Des accords de sixte sensible ;

4° Des accords de triton.

Indiquer dans tous les renversements la note fondamentale de l'accord générateur.
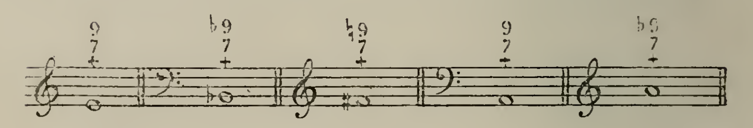
(D) Déterminer la nature des accords suivants :



La représenter par le chiffrage et indiquer la note fondamentale de l'accord générateur.

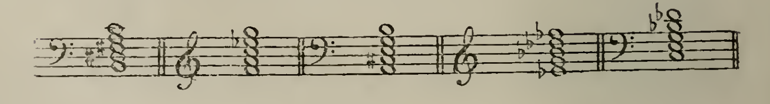
Accord de neuvième de dominante (modes majeur et mineur).

(A) Nommer et réaliser les accords indiqués par le chiffrage :



Désigner le mode auquel ils appartiennent.

(B) Représenter par le chiffrage les accords suivants et désigner le mode auquel ils appartiennent :

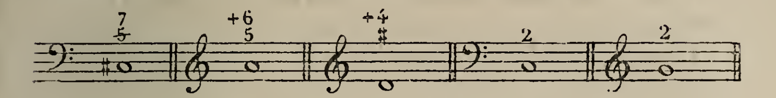


Accord de septième de sensible et ses renversements (mode majeur).

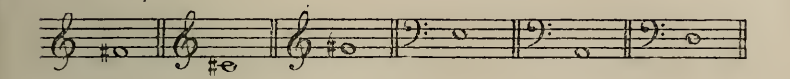
(A) Trouver la note qui porte l'accord de septième de sensible dans les gammes de *ré*, de *la*, de *mi*, de *fa*, de *si* ♭ et de *mi* ♭ *majeurs*.

(B) Nommer et réaliser les accords suivants indiqués par le

chiffrage. Déterminer la note fondamentale de l'accord générateur et la gamme à laquelle appartient cet accord :



(C) Sur les notes suivantes :

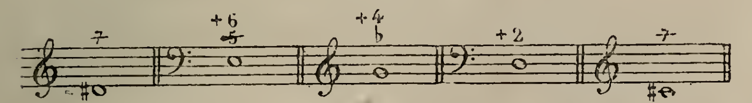


Faire :
1° Des accords de septième de sensible;
2° Des accords de sixte sensible avec quinte;
3° Des accords de triton avec tierce majeure;
4° Des accords de seconde.

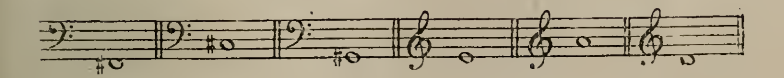
Accord de septième diminuée et ses renversements.

(A) Trouver la note qui porte l'accord de septième diminuée dans les gammes de *mi, si, fa ♯, ré, sol, ut mineurs.*

(B) Nommer et réaliser les accords suivants indiqués par le chiffrage. Déterminer la note fondamentale de l'accord générateur et la gamme à laquelle appartient cet accord :



(C) Sur les notes suivantes :



Faire :

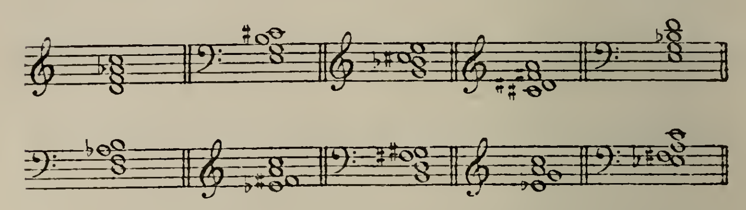
1° Des accords de septième diminuée ;

2° Des accords de sixte sensible avec quinte diminuée ;

3° Des accords de triton avec tierce mineure ;

4° Des accords de seconde augmentée.

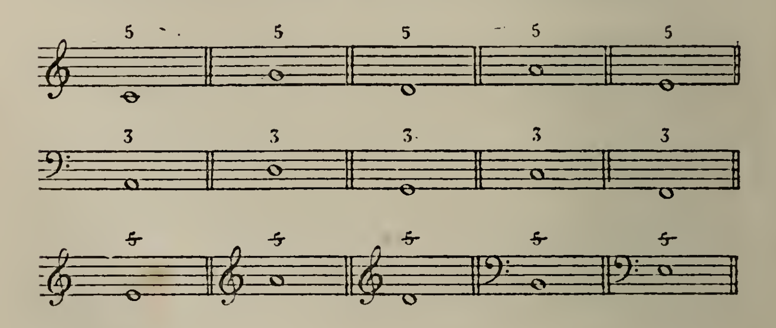
(D) Déterminer la nature des accords suivants et la représenter par le chiffrage :



Indiquer la note fondamentale et le mode de l'accord générateur.

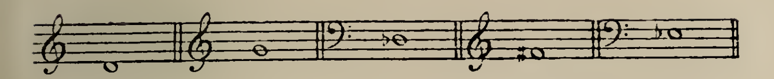
Accords dissonants artificiels.

Faire des accords de septième sur les notes suivantes :



Altération des accords.

(A) Sur les notes suivantes :



Faire :

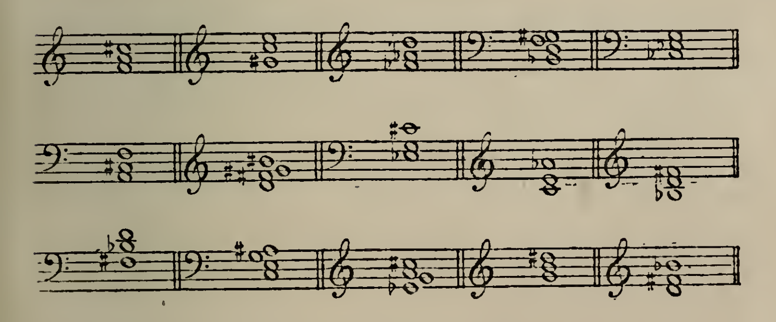
1° Des accords de quinte augmentée;

2° Des accords de sixte augmentée;

3° Des accords de sixte augmentée avec quinte juste;

4° Des accords de sixte augmentée avec quarte augmentée.

(B) Désigner dans chacun des accords suivants la note qui est altérée et les représenter par le chiffrage :



Voir les corrigés de ces exercices, page 177.

ÉLÉMENTS PRINCIPAUX DU CONTREPOINT.

Il est impossible, sans l'étude du contrepoint, de composer d'une façon élégante et correcte. Les vieux scolastiques des quatorzième, quinzième et seizième siècles ne se servaient que de la forme du contrepoint dans leurs compositions religieuses, seul genre de musique usité à leur époque. Ils ne connaissaient pas la génération et la marche des accords, puisque l'harmonie est une science presque moderne ; ils procédaient seulement par consonances parfaites et imparfaites, ou par dissonances toujours préparées. C'est ce que l'on appelle le *contrepoint rigoureux*. Maintenant encore, dans nos écoles, dans nos conservatoires, les professeurs exigent, avec raison, l'emploi du contrepoint avec toutes *ses rigueurs;* mais ce n'est qu'une étude, une espèce de gymnastique de plume que l'on tempère par les lois de la tonalité moderne et dont le compositeur recueille, toute sa vie, les fruits précieux; car c'est la règle immuable de la bonne *corrélation* des sons, de l'élégance dans le mouvement des parties et de la pureté du style.

Dans notre revue rapide des principales branches de l'art musical, il nous est impossible de traiter à fond le contrepoint sous toutes ses formes ; nous allons seulement esquisser un aperçu de ses principales règles.

Intervalles employés dans le contrepoint. — Il a été dit, aux chapitres concernant l'harmonie, que les consonances parfaites sont la *quinte juste* et l'*octave*, et que les consonances imparfaites sont la *tierce* et la *sixte*.

Les anciens contrapontistes admettaient sans préparation l'emploi de toutes ces consonances; quant aux dissonances : la *seconde* et la *septième*, elles devaient être préparées, à moins qu'elles ne fussent considérées comme notes de passage. — La *quarte* suivait la même loi.

D'abord, il faut savoir que le contrepoint, conformément aux anciennes compositions de plain-chant, n'est écrit que pour les voix : premier et second dessus (soprano et contralto), ténor et basse.

Cette étude habitue l'élève à bien écrire pour les voix. A cet effet, on doit employer les clefs ordinaires : clef de *sol* ou clef d'*ut première ligne* pour le *soprâno ;* clef d'*ut troisième ligne* pour le *contralto ;* clef d'*ut quatrième ligne* pour le *ténor* et clef de *fa* pour la *basse.*

Différentes espèces de contrepoints. — Il y a plusieurs espèces de contrepoints : 1° *note pour note;* 2° *deux notes pour une ;* 3° *quatre notes pour une ;* 4° la *syncope ;* 5° le *contrepoint fleuri*, qui est la synthèse des quatre premiers contrepoints.

Chant donné. — Il est d'usage, dans ce genre de composition, de prendre une phrase quelconque, dont les notes sont ordinairement d'une grande valeur (des rondes presque toujours). On appelle cette phrase le *chant donné,* et, sur ce chant donné, l'on construit son travail de contrepoint. C'est un souvenir de l'habitude qu'avaient les vieux contrapontistes de prendre un refrain populaire comme thème de leurs improvisations, et cela sur l'orgue et même à l'église. La chanson de *l'Homme armé*, jouée à l'office divin, est restée célèbre comme exemple de cette étrange coutume.

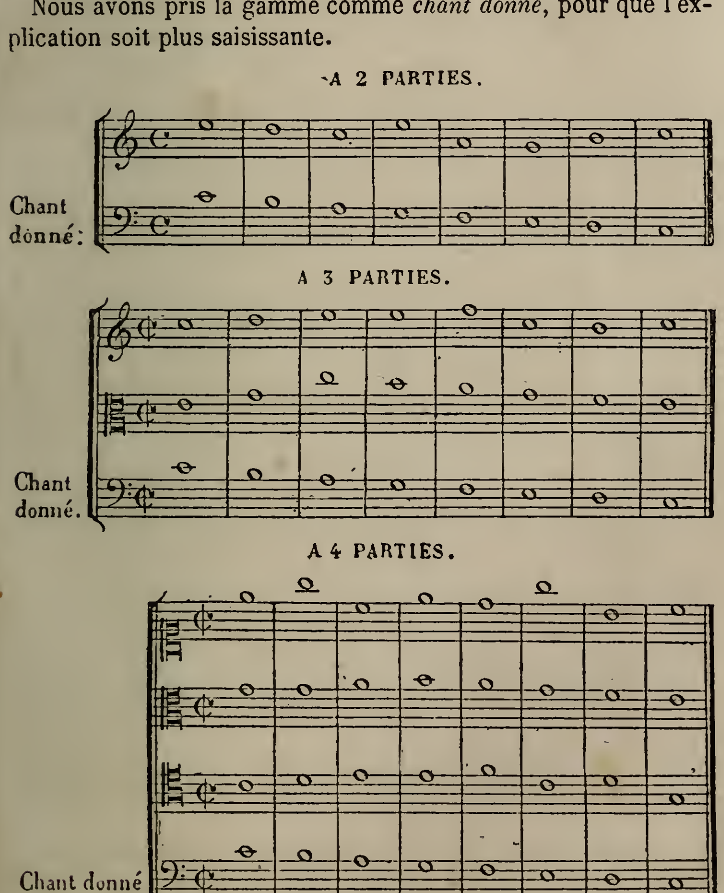
Pour s'habituer à « faire du contrepoint », on commence à l'écrire à deux parties ; puis on arrive à écrire trois, quatre, six, sept et même huit parties.

Les règles que nous donnerons pour le contrepoint à deux parties s'appliquent à tous les autres contrepoints.
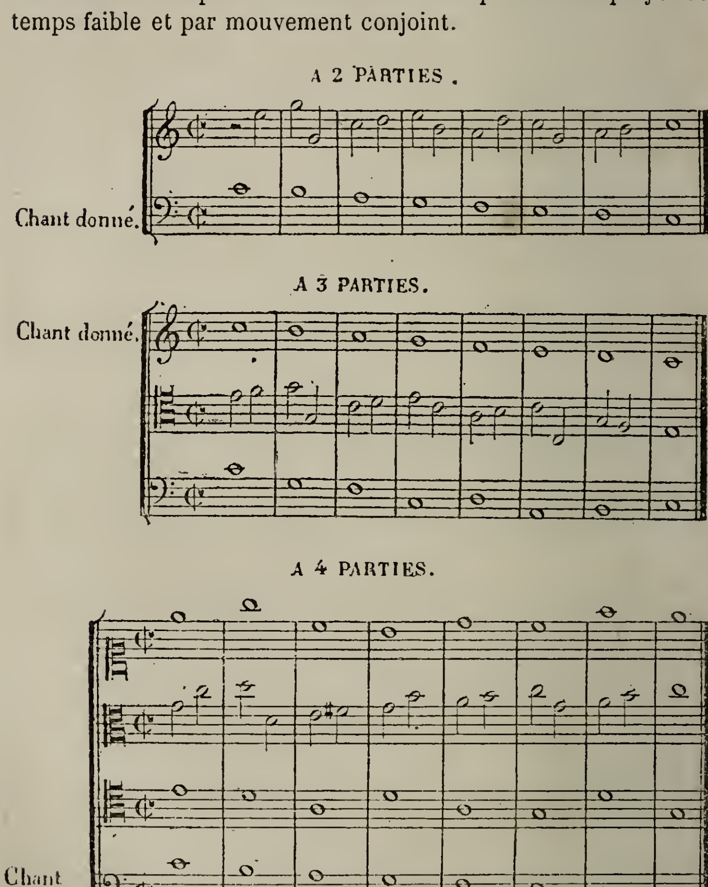
1° Contrepoint note pour note. — On ne doit employer, nous l'avons dit, que les consonances parfaites et imparfaites ; mais il faut éviter, avant tout, le *mouvement direct* pour les consonances parfaites. Ce mouvement amènerait infailliblement des quintes ou des octaves *de suite* (voir *Harmonie*, p. 116). La seule exception que cette règle puisse subir, c'est quand l'une des parties procède par demi-ton. L'unisson et l'octave sont prohibés, par la simple raison qu'avec eux il n'y a pas d'intervalles, par conséquent pas d'harmonie (dans le sens abstrait). Il faut éviter

aussi, dans la disposition de chaque partie, la symétrie périodique qui constituerait des marches harmoniques. Les tierces et les sixtes sont les intervalles les plus fréquemment employés, et c'est le moyen le plus sûr d'éviter les fautes et d'avoir un contrepoint agréable à l'oreille. Quand on écrit à plus de deux parties, on doit forcément employer la quinte; mais on ne la double que le plus rarement possible.

Nous avons pris la gamme comme *chant donné*, pour que l'explication soit plus saisissante.



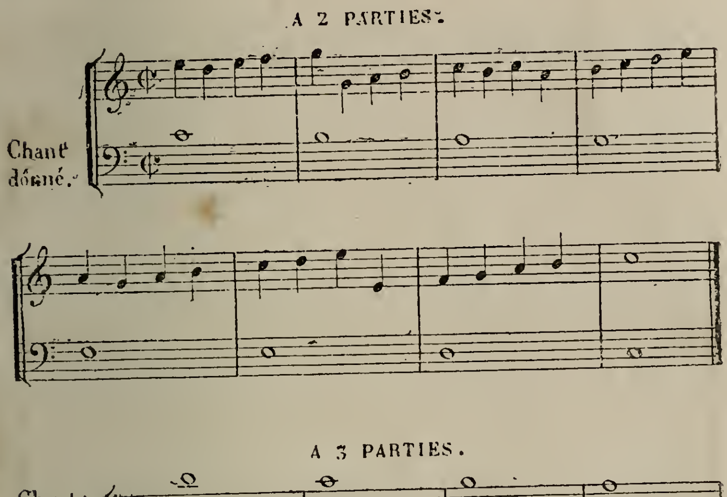
2° **Deux notes pour une.**—Dans cette espèce de contrepoint, *deux blanches pour une ronde*, on doit suivre les mêmes règles que pour la première espèce, et surtout éviter les dissonances au temps fort de la mesure. On peut les employer au temps faible et par mouvement conjoint.



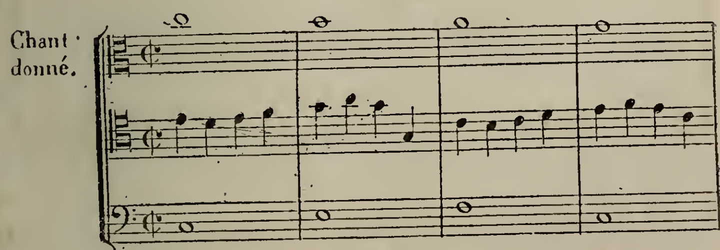
3° **Quatre notes pour une.**— Ici on peut employer quelques dissonances en ayant soin de les encadrer dans des consonances

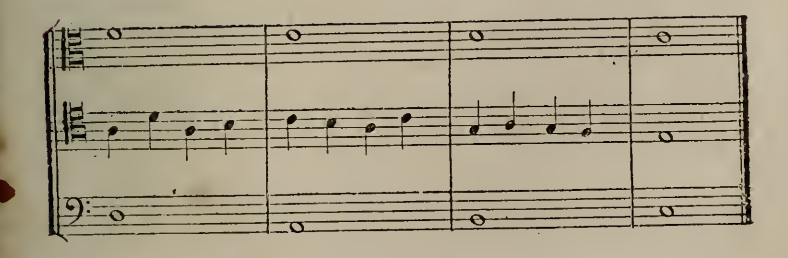
et de ne jamais employer le mouvement disjoint. La *note de passage* est donc permise, mais seulement sur les temps faibles et par degrés conjoints.

A 2 PARTIES.

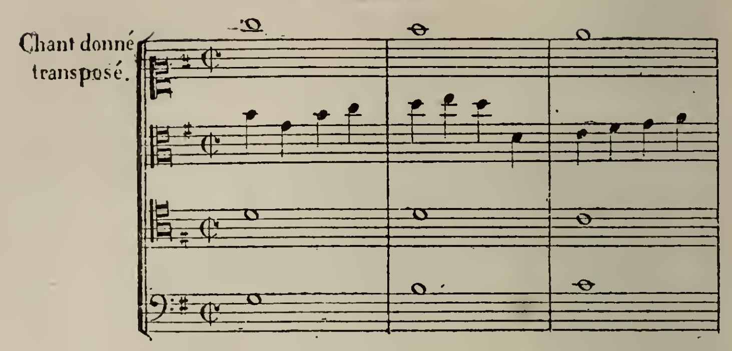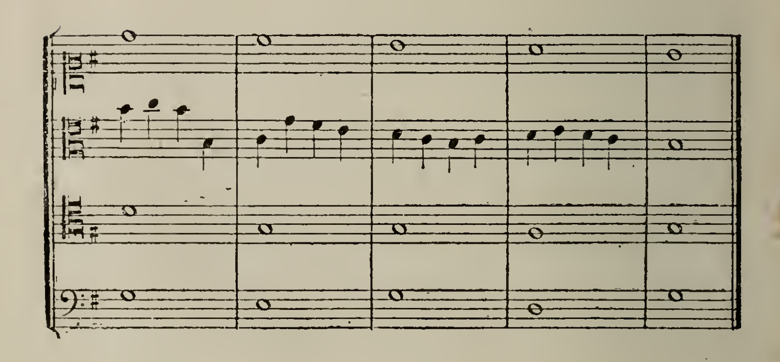


A 3 PARTIES.



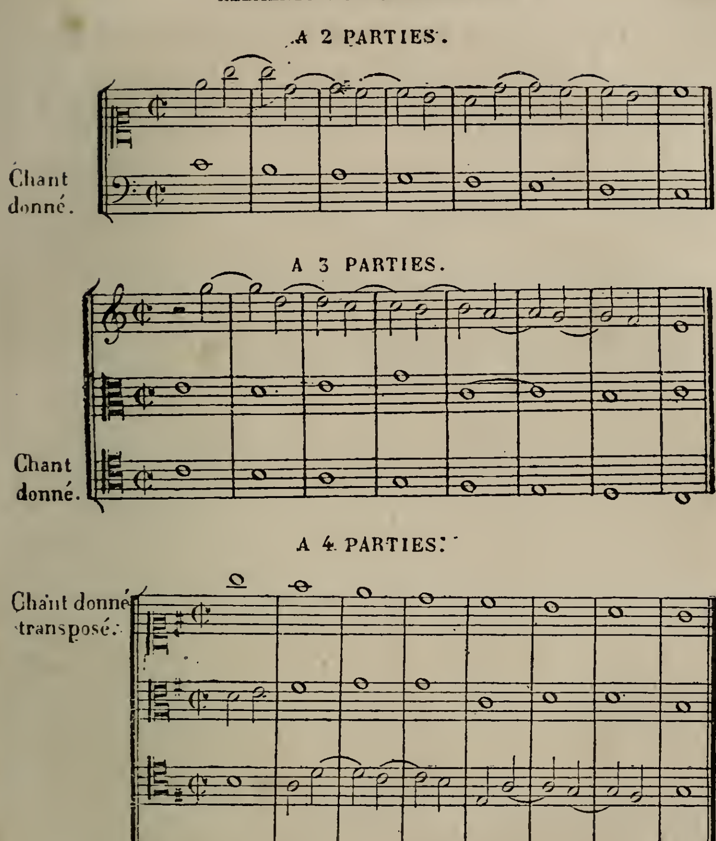


A 4 PARTIES.





4° **Contrepoint en syncopes.** — Nous avons expliqué, dans la première partie de ce livre, la nature de la syncope; en harmonie et en contrepoint, la syncope, faisant partie de deux mesures, doit être consonante au temps faible de la première mesure et dissonante au temps fort de la seconde mesure. C'est l'application des lois qui régissent la préparation des dissonances dans les *retards* ou les *prolongations*, dont nous avons parlé en *Harmonie* (voir p. 124).

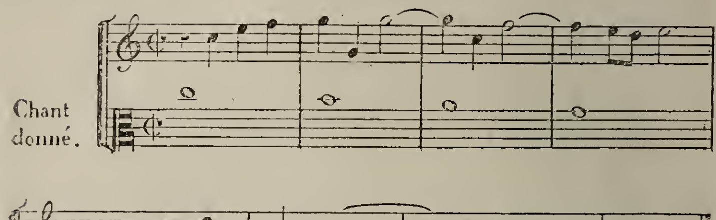


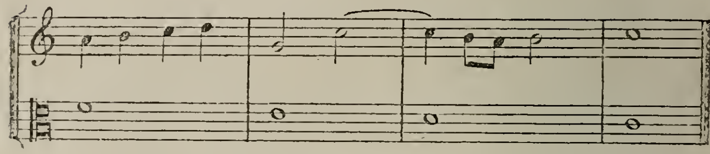
Ce contrepoint devient extrêmement difficile à traiter à plus de quatre parties, par l'obligation où l'on se trouve de ne pas faire entendre dans une autre partie la note retardée par la syncope.

5° **Contrepoint fleuri.**— La cinquième espèce de contrepoint, le *contrepoint fleuri,* est, en quelque sorte, le résumé des autres genres. Nous sommes arrivés ici au style exclusivement employé par les maîtres. Chaque note disjointe doit toujours avoir sa

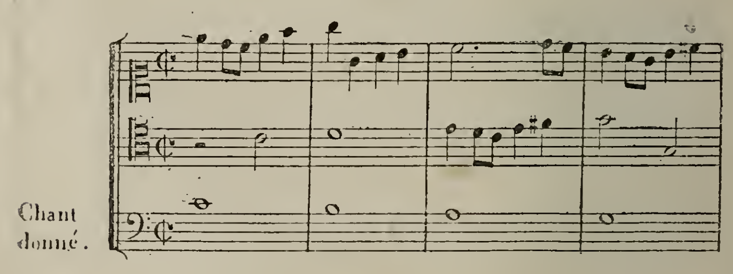
raison d'être ; mais on peut se servir des notes pointées et des croches, à la condition expresse que l'on n'abuse pas de ces dernières, qu'elles servent de notes de passage à des notes de valeur plus grande et qu'elles reposent sur des consonances.
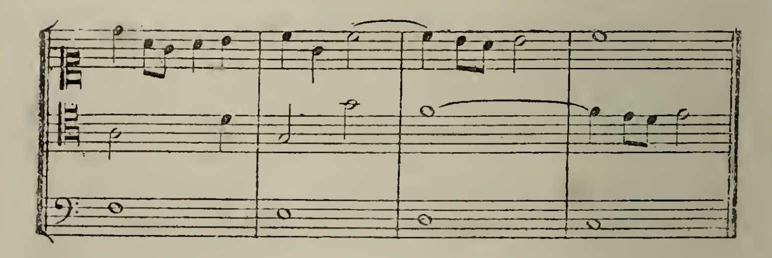




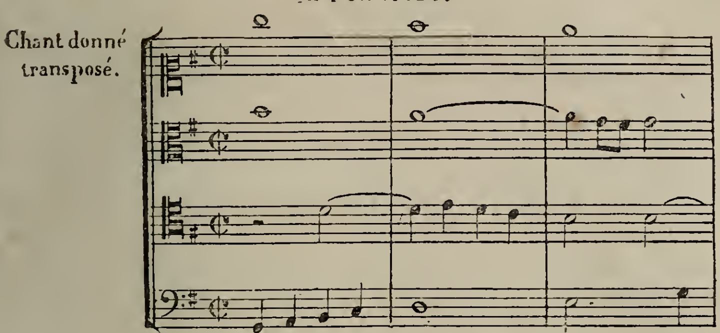


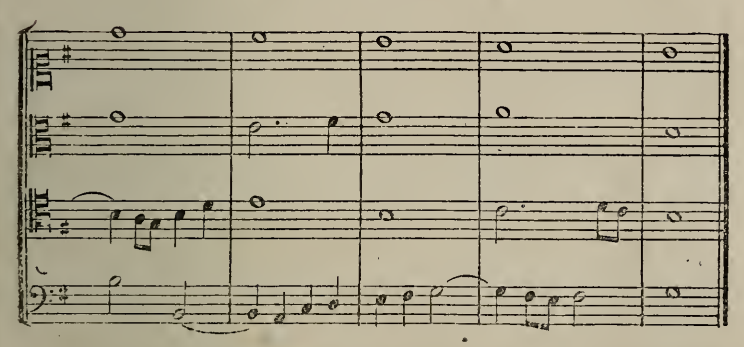
A 3 PARTIES.











Les règles que nous avons prescrites doivent être strictement observées dans les contrepoints à cinq, six, sept et huit parties *réelles*. Ce n'est que par l'étude et la pratique qu'on parvient à écrire correctement dans ce vieux style scolastique. Mais, quand il est bien en possession des ressources du contrepoint fleuri, l'élève, rompu aux difficultés d'un style sévère, est apte à aborder aisément la composition libre.

Comme on l'a vu dans les exemples précédents, on peut placer le chant donné à toutes les parties indistinctement, et on peut le transposer pour le mieux placer dans la voix que l'on a choisie.

Les imitations. — Nous avons maintenant à faire connaître une des principales formes de style du contrepoint, l'*imitation*,

qui constitue l'élément le plus essentiel du *fleuri* et de la *fugue*, et qui a l'avantage de pouvoir être utilisé dans la musique libre.
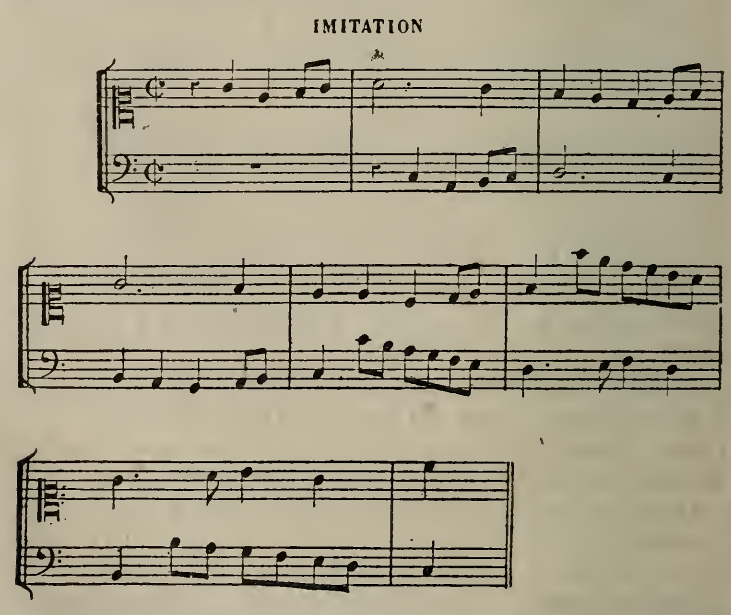
Il y a plusieurs espèces d'imitations : l'*imitation libre*, l'*imitation contrainte*, l'*imitation irrégulière*, *par mouvement contraire, semblable* ou *rétrograde*, *par augmentation*, *diminution* ou *inversion*.

Nous ne nous occuperons ici que de l'imitation *libre*, la seule usitée dans la musique moderne.

L'*imitation* consiste dans la reproduction d'une phrase ou d'un membre de phrase présentés d'abord dans une partie différente de celle qui les reproduit. La phrase type se nomme *antécédent*, la phrase qui lui répond se nomme *conséquent* ou *réponse*.

L'imitation prend le nom de l'intervalle auquel a répondu le *conséquent*. Ainsi, il y a des imitations à l'octave, à la seconde, à la tierce, etc. Nous empruntons au *Traité du contrepoint et de la fugue*, de Fétis, l'exemple ci-dessous.

IMITATION

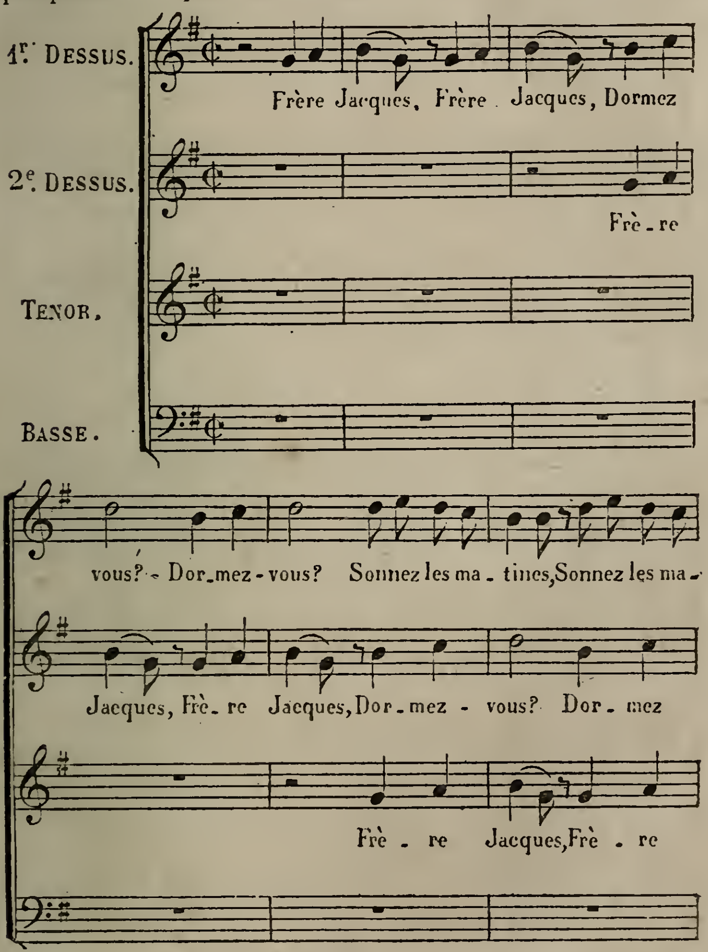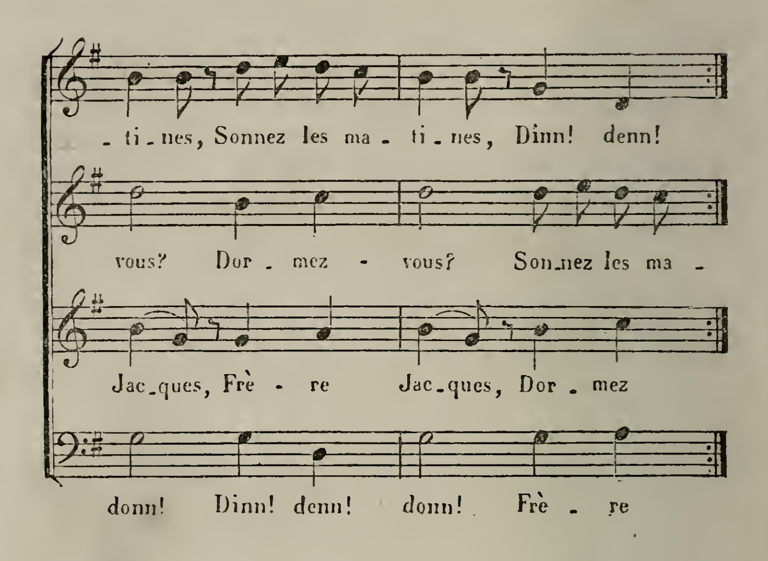


Le canon. — Lorsque l'imitation, rigoureusement conforme

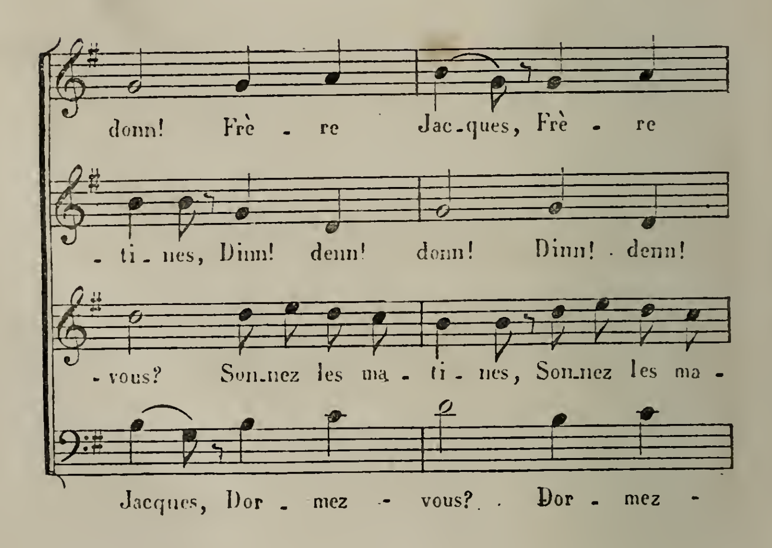
au modèle nommé *antécédent*, le reproduit d'une manière intégrale et complète, elle prend alors le nom de *canon*.

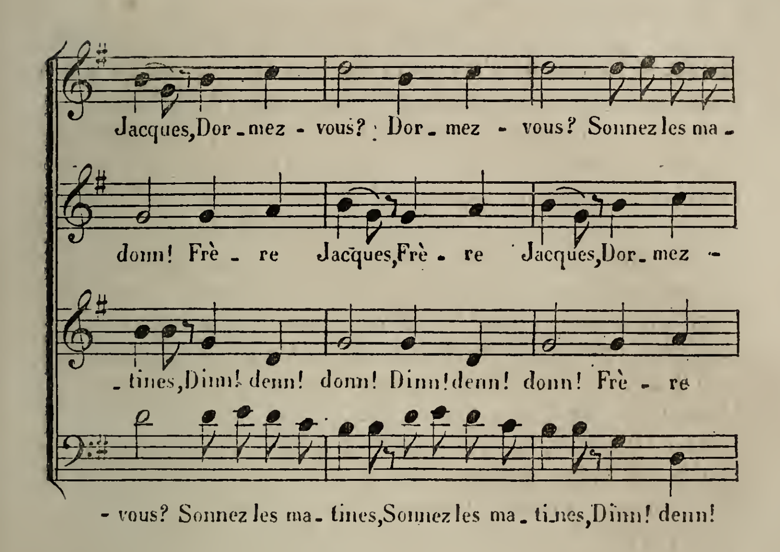
Le véritable *canon* est donc celui qui pourrait ne jamais s'arrêter que par la lassitude des exécutants ; on le nomme *canon indéfini*.
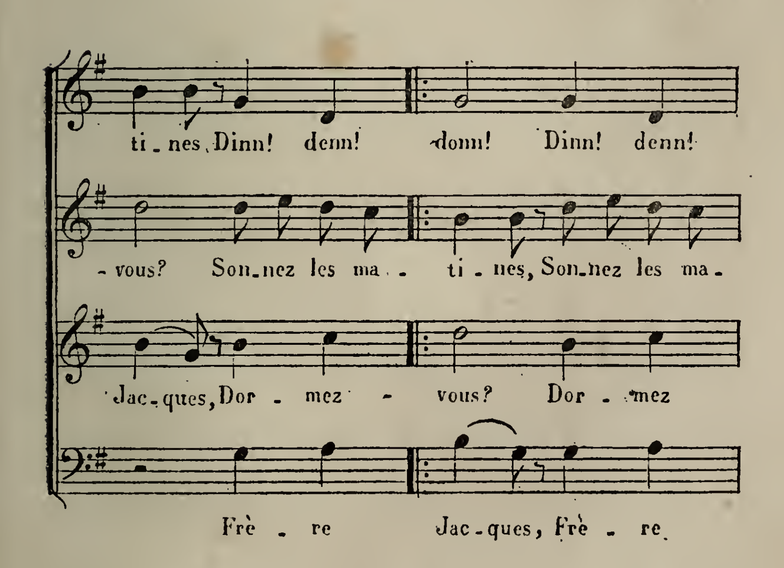
Voici comme exemple, le fameux canon de *Frère Jacques*, quoique le contrepoint n'en soit pas d'une irréprochable pureté.




- ti - nes, Sonnez les ma - ti - nes, Dinn! denn!
vous? Dor - mez - vous? Son-nez les ma -
Jac-ques, Frè - re Jac-ques, Dor - mez
donn! Dinn! denn! donn! Frè - re


donn! Frè - re Jac-ques, Frè - re
- ti - nes, Dinn! denn! donn! Dinn! denn!
- vous? Son-nez les ma - ti - nes, Son-nez les ma -
Jacques, Dor - mez - vous? Dor - mez -


Jacques, Dor - mez - vous? Dor - mez - vous? Sonnez les ma -
domn! Frè - re Jacques, Frè - re Jacques, Dor - mez -
- tines, Dinn! denn! donn! Dinn! denn! donn! Frè - re
- vous? Sonnez les ma - tines, Sonnez les ma - ti - nes, Dinn! denn!


ti - nes, Dinn! denn! domn! Dinn! denn!
- vous? Son - nez les ma - ti - nes, Son - nez les ma -
Jac - ques, Dor - mez - vous? Dor - mez
Frè - re Jac - ques, Frè - re

Le contrepoint double. — On peut encore utiliser dans la musique libre une des formes du contrepoint : le contrepoint *double*. Il résulte de l'inversion des parties, c'est-à-dire que la partie grave peut être transportée à l'aigu, et réciproquement, sans que les règles qui président aux rapports des intervalles subissent aucune infraction. On désigne improprement de nos jours, sous le nom de *contrepoint double*, deux motifs présentés séparément d'abord, puis exécutés ensemble. En s'unissant, ils ne donnent le plus souvent naissance qu'à un contrepoint simple.

Nous pourrions en citer de nombreux exemples dans la musique dramatique : acte III des *Huguenots,* la prière des femmes catholiques chantée sur le *rataplan* des soldats protestants ; acte II du *Déserteur*, les deux chansons du grand cousin et de Montauciel, etc.

Mais tout cela, nous le répétons, n'est point le *contrepoint double* des vieux maîtres, dont les lois austères n'ont rien de commun avec la liberté des exemples que nous venons de citer.

Le renversement appelé *contrepoint double* se pratique à l'octave, à la dixième (tierce composée) et à la douzième (quinte composée).

ÉLÉMENTS PRINCIPAUX DE LA FUGUE.

Dans ce livre, destiné surtout aux personnes du monde désireuses de connaître les diverses ressources de la langue musicale, nous devons agir, pour *la fugue*, avec encore plus de circonspection que pour le *contrepoint*. Cependant, comme, dans les journaux, dans la conversation, on donne souvent, improprement, le nom de *fugue* à des compositions écrites tout au plus parfois dans le *style fugué*, il est nécessaire d'indiquer les éléments essentiels qui constituent une *fugue* dans le sens propre du mot.

La *fugue*, la plus haute expression de la musique sérieuse et du style classique, est un genre de composition se rattachant à l'*imitation*, dans lequel une phrase musicale donnée est reproduite périodiquement dans divers tons, avec certaines modifications et dans un ordre déterminé.

Il y a deux espèces de *fugues :* la *fugue du ton* et la *fugue réelle.*

Toute *fugue* se compose de six éléments indispensables, qui sont :

1° Le *sujet;*

2° La *réponse ;*

3° Le *contre-sujet ;*

4° Les *divertissements ;*

5° La *strette ;*

6° La *pédale.*

1° **Sujet.** — Le *sujet* consiste dans une phrase musicale que l'on prend pour thème de la composition. Il doit être court, précis, et renfermer les éléments divers qui servent à la confection de la *fugue* tout entière.

C'est de la nature du *sujet* que dépendent le genre de la *fugue* et sa dénomination.

Si la phrase musicale prise pour *sujet* commence par la *tonique* et se transporte à un intervalle quelconque, autre que la *dominante*, la *fugue* qui en résulte s'appelle *fugue réelle.*

Si, au contraire, le *sujet* commençant par la *tonique* se transporte à la *dominante*, ou bien si, réciproquement, commençant par la *dominante*, il se transporte à la *tonique*, la *fugue* qui en résulte s'appelle *fugue du ton.*

Cette distinction entre la *fugue du ton* et la *fugue réelle* est d'une importance capitale au point de vue de la recherche de la *réponse*.

2° **Réponse.** — La *réponse* est l'*imitation*, par une autre voix et dans une tonalité différente, de la phrase musicale prise pour *sujet.*

Elle peut être ou n'être pas absolument conforme à celui-ci, selon le genre de *fugue* déterminé par la nature du *sujet.*

Dans la *fugue réelle*, celle où le *sujet* commence par la *tonique* pour se transporter sur un degré quelconque autre que la *dominante*, la recherche de la *réponse* n'offre aucune difficulté.

Elle se fait purement et simplement à la dominante du *sujet* en reproduisant avec une parfaite exactitude tous les intervalles de celui-ci.

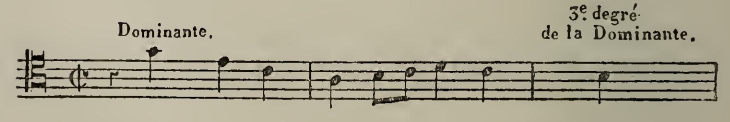
FUGUE RÉELLE.

Sujet.

EXEMPLE A.



Réponse.



Dans la *fugue du ton*, celle dont le *sujet* commençant par la *to-*

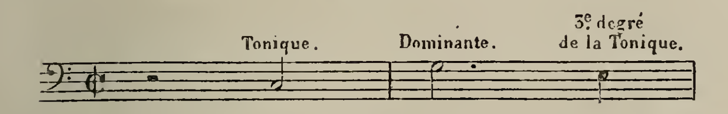
nique, se transporte à la *dominante*, ou bien réciproquement commençant par la *dominante* se transporte à la *tonique*, la *réponse* se fait par le renversement de ces intervalles ; en d'autres termes, l'intervalle de *quinte* répond à l'intervalle de *quarte*, et réciproquement l'intervalle de *quarte* répond à l'intervalle de *quinte*.

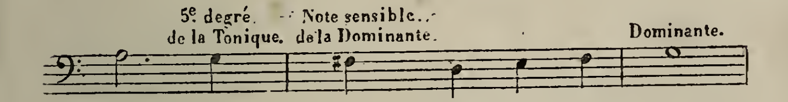
Les autres intervalles du *sujet* doivent occuper dans la *réponse*, relativement à l'accord de *dominante*, le même degré qu'ils occupent dans le *sujet*, relativement à l'accord de *tonique*.

FUGUE DU TON.

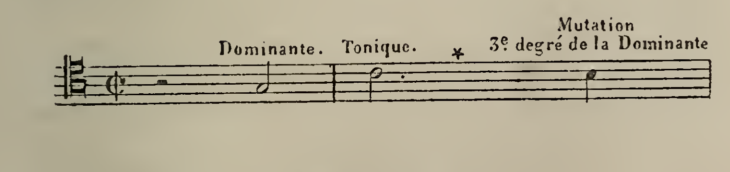
Sujet.

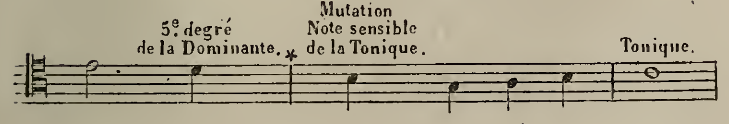
EXEMPLE B.
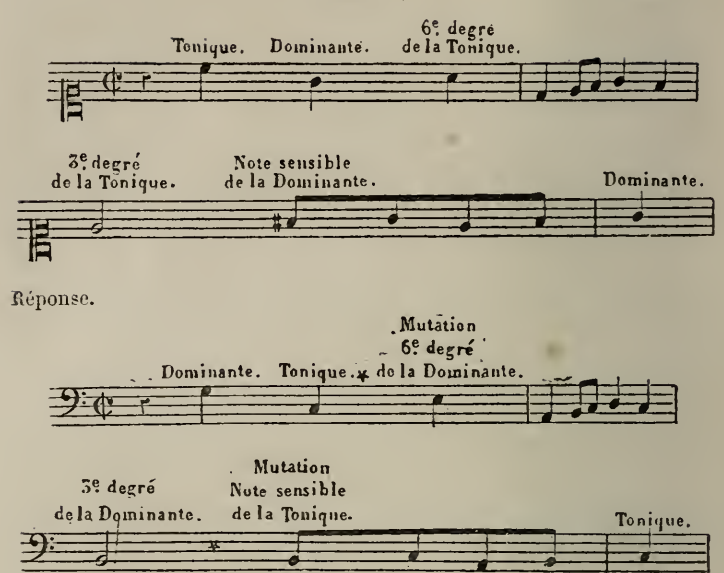




Réponse.





Sujet.





Comme on peut s'en rendre compte par l'examen attentif des exemples B, C, dans les passages marqués d'un astérisque, le renversement réciproque des intervalles de *quinte* et de *quarte* impose l'obligation d'introduire dans la *réponse* certaines modifications aux rapports des autres intervalles, et la physionomie du *sujet* se trouve par ce fait plus ou moins altérée dans la *réponse*.

Ces modifications, nécessaires pour bien établir la tonalité réciproque du *sujet* et de la *réponse*, s'appellent *mutations*.

Les *mutations* offrent parfois de grandes difficultés à la recherche et à la réalisation d'une bonne *réponse*.

3° **Contre-sujet.** — Le *contre-sujet* est la combinaison harmonique destinée à servir d'accompagnement au *sujet* et à la *réponse*. Il doit être traité en *contrepoint double*, c'est-à-dire être susceptible de renversement, et pouvoir passer alternativement du grave à l'aigu, de façon à se plier aux évolutions des diffé-

rentes parties qui exposent tantôt le *sujet* et tantôt la *réponse*.

Lorsqu'on écrit à quatre parties, chaque entrée successive des voix se fait alternativement par le *sujet* et par la *réponse*. L'ensemble de ces apparitions alternatives, dans les quatre voix, du *sujet* et de la *réponse*, combinés avec le *contre-sujet*, s'appelle *exposition* de la *fugue*.

A la suite de l'*exposition*, dont le but est de bien pénétrer l'oreille de la pensée musicale qui va servir de thème aux développements de la composition, et de bien établir la tonalité du morceau, on a recours, pour échapper à la monotonie qui résulterait de la répétition prolongée du *sujet* et de la *réponse*, à un artifice que l'on nomme *divertissement*.

4° **Divertissements.**— Les *divertissements* consistent dans des épisodes destinés à faire oublier momentanément le motif principal; mais cependant, pour conserver l'unité de style indispensable à ce genre de composition, il convient que les divertissements soient empruntés à des fragments du *sujet* et du *contre-sujet* traités avec toutes les ressources des différents *contrepoints* et présentés ou modifiés de façon à offrir à l'oreille toute la variété dont ils sont susceptibles.

La *fugue* se développe ensuite par le passage du *sujet* et de la *réponse* aux tonalités relatives de la tonalité principale, et c'est encore au moyen des *divertissements*, dont on doit toujours varier et augmenter l'intérêt, que s'opèrent ces modulations auxquelles le goût et l'ingéniosité du compositeur peuvent seuls servir de règle et de guide.

5° **Strette.** — C'est après tous ces développements que se présente la *strette*. Elle consiste dans l'entrée de la *réponse* avant la fin du *sujet* et sur le *sujet* même, combinée en *contrepoint double* avec celui-ci. Afin que l'intérêt aille toujours croissant, il est bon que le *sujet* soit de nature à permettre des entrées de plus en plus rapprochées (*stretto*, *resserré*) de la *réponse*.

6° **Pédale.** — Lorsque toutes les ressources offertes par les différents artifices que nous venons d'énumérer sont épuisées, et pour arriver à la conclusion du morceau, l'on a recours à une *pédale de tonique* ou de *dominante*, sur laquelle on fait reparaître, en
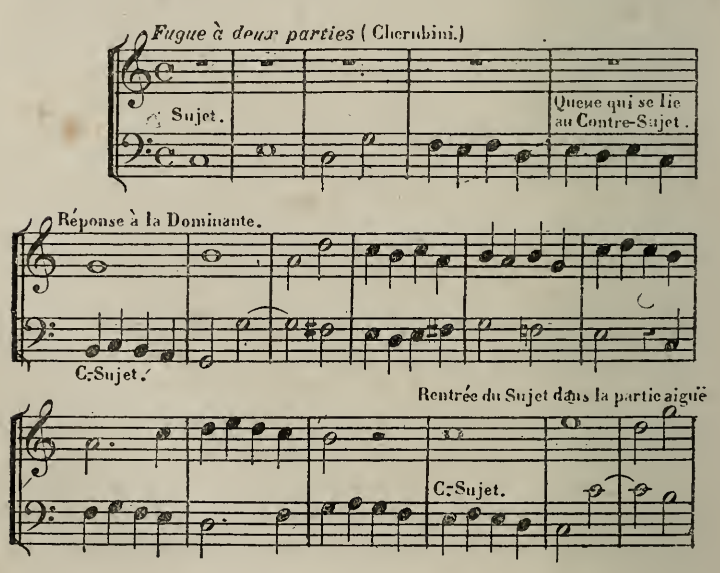
les résumant avec art, la plupart des éléments de la fugue : *sujet*, *réponse*, *contre-sujet*, *divertissements*, etc., et c'est ici surtout que le goût et l'imagination du compositeur peuvent se donner carrière.

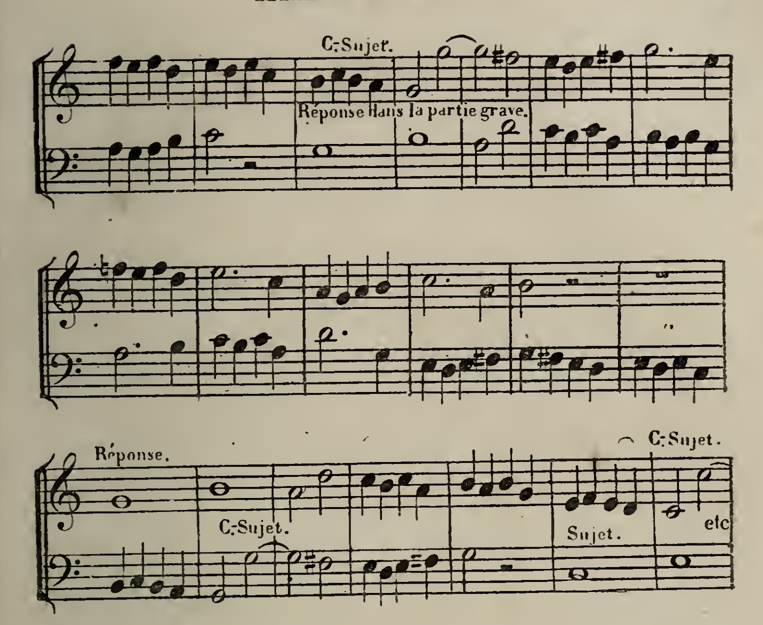
Fugue d'imitation. — En dehors des deux espèces de *fugues* dont nous venons d'étudier les lois (*fugue du ton* et *fugue réelle*), il en existe une autre, appelée *fugue d'imitation.*

Celle-ci est moins classique, et se distingue par la liberté de la *réponse*, qui peut être faite à un intervalle quelconque et dans laquelle on a la faculté de ne conserver qu'une partie de la forme du *sujet.*

Elle est, d'ailleurs, soumise aux mêmes obligations de *contre-sujet*, de *divertissements*, de *strette* et de *pédale.*

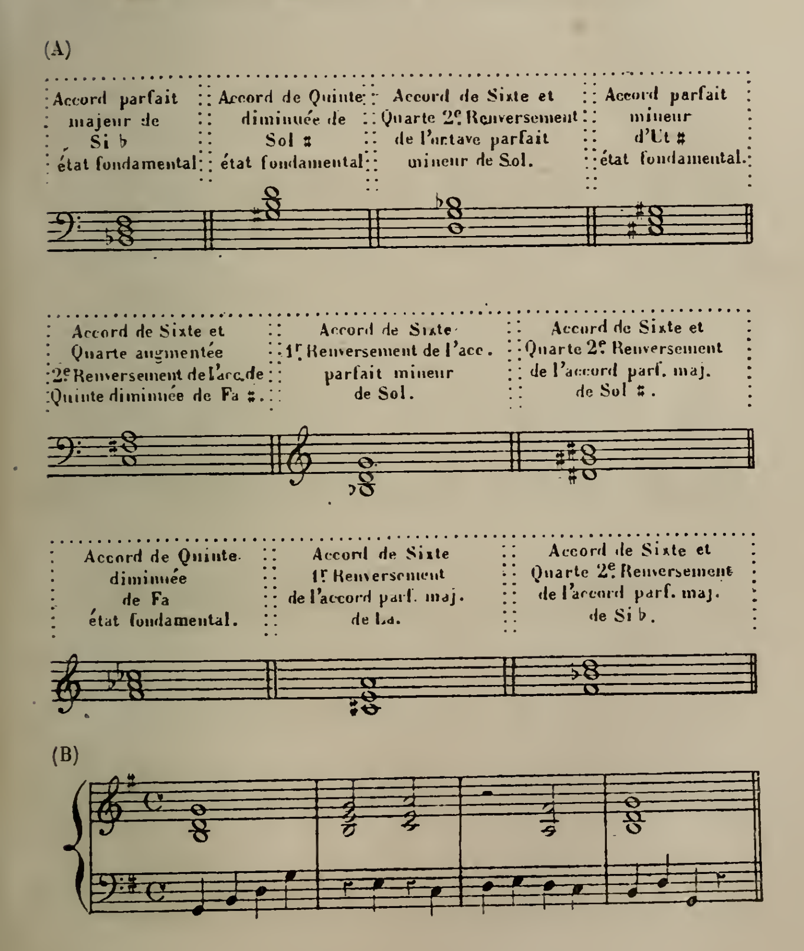
Pour faire mieux comprendre l'application des règles qui président à la contexture d'une *fugue*, nous mettons sous les yeux du lecteur une *exposition de fugue* extraite du traité de Cherubini, le maître le plus compétent dont on puisse invoquer l'autorité dans ces matières.

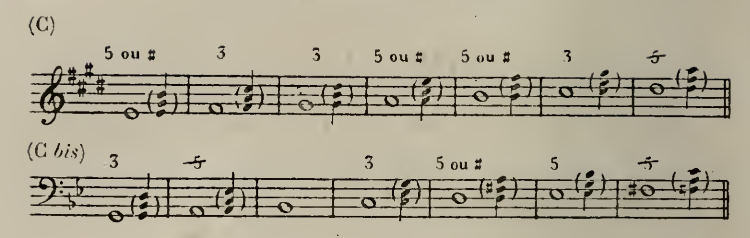



C-Sujet.
Réponse dans la partie grave.
Réponse.
C-Sujet.
Sujet.
C-Sujet.
etc

HARMONIE CONSONANTE

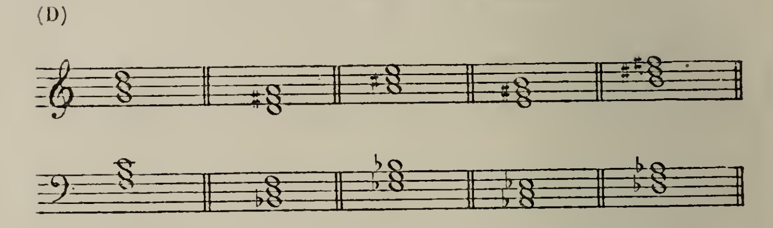
CORRIGÉ DES EXERCICES SUR LES ACCORDS PARFAITS MAJEURS, MINEURS DE QUINTE DIMINUÉE ET SES RENVERSEMENTS.



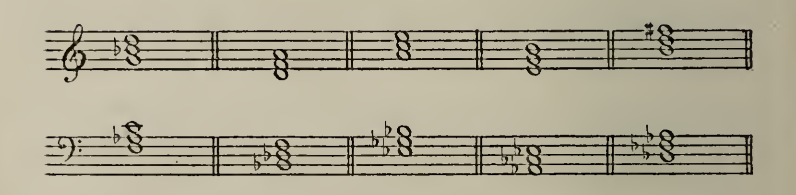


1° Accords parfaits majeurs.

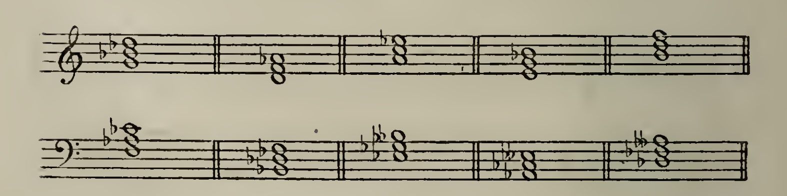
(D)
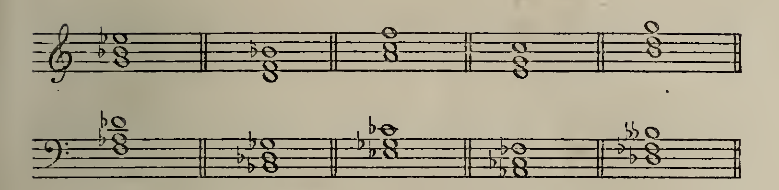


2° Accords parfaits mineurs.
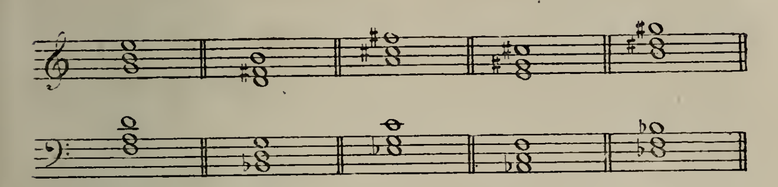


3° Accords de quinte diminuée.
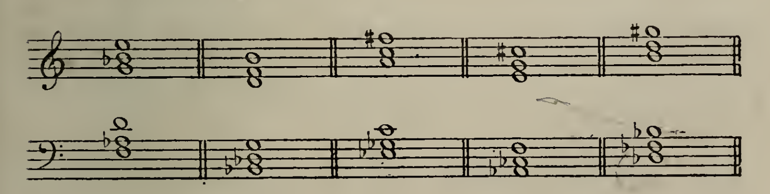


4° Accords de sixte
(premier renversement de l'accord parfait majeur).



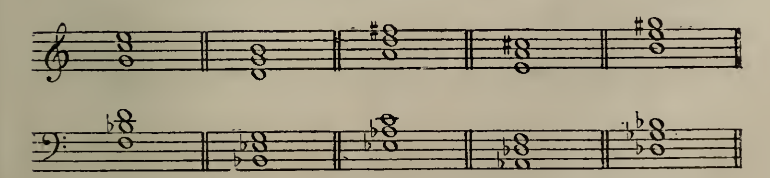
4° *bis.* Accords de sixte
(premier renversement de l'accord parfait mineur).



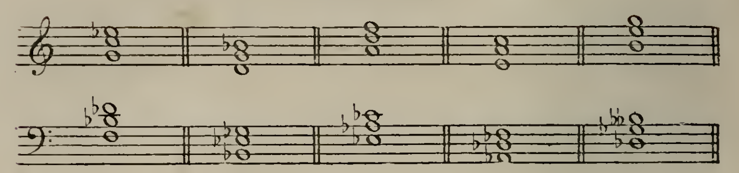
4° *ter.* Accords de sixte
(premier renversement de l'accord de quinte diminuée).



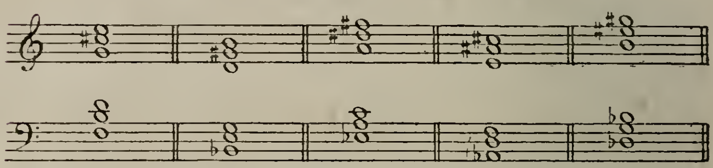
5° Accords de sixte et quarte
(mode majeur).



5° *bis*. Accords de sixte et quarte
(mode mineur).



6° Accords de sixte et quarte augmentée
(deuxième renversement de l'accord de quinte diminuée).



(E)

Accord parfait mineur de Sol ♯ Etat fondamental.	Accord de Sixte 1ᵉʳ Renversement de l'accord parf. mineur d'Ut.	Accord de Sixte et Quarte 2ᵉ Renvers! de l'accord parfait majeur de Si ♭.	Accord de Quinte diminuée d'Ut ♯ Etat fondamental.
3	6	6 ♭4	5

Accord de Sixte et Quarte augmentée 2ᵉ Renvers! de l'accord de Quinte dim: de Mi	Accord parfait majeur de Mi Etat fondamental.	Accord de Sixte 1ᵉʳ Renversement de l'accord parfait majeur de La.
6 +4	♯	6

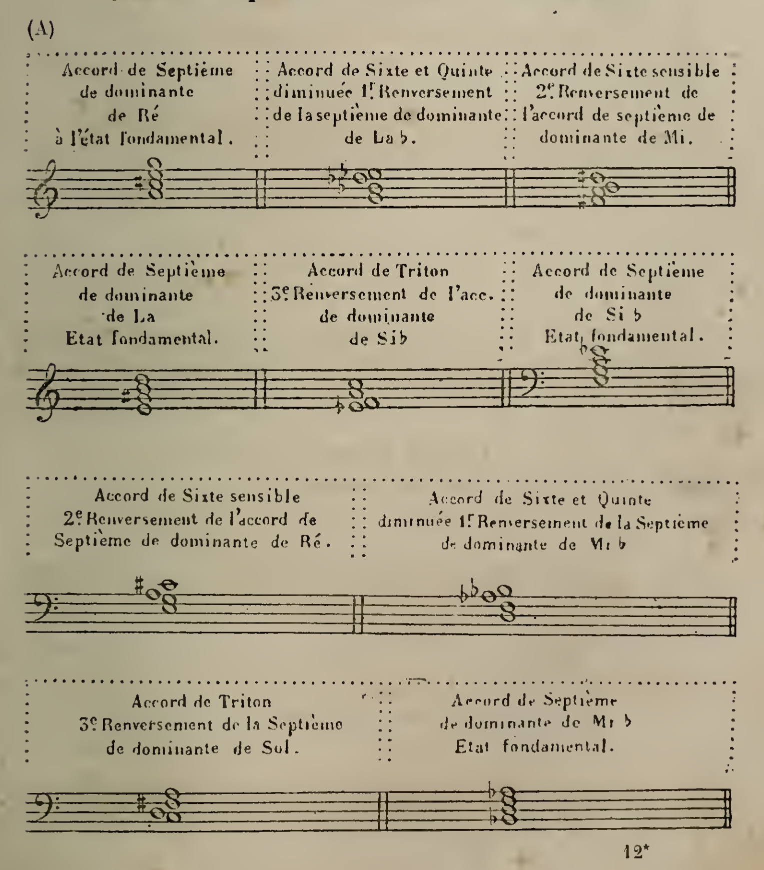
Accord de Sixte et Quarte augmentée 2ᵉ Renvers! de l'accord de Quinte dim: de Fa ♯.	Accord de Quinte diminuée d'Ut Etat fondamental.	Accord de Sixte 1ᵉʳ Renversement. de l'accord parfait maj. de Ré.
6 +4 ou 6 ♯4	5	6

HARMONIE DISSONANTE

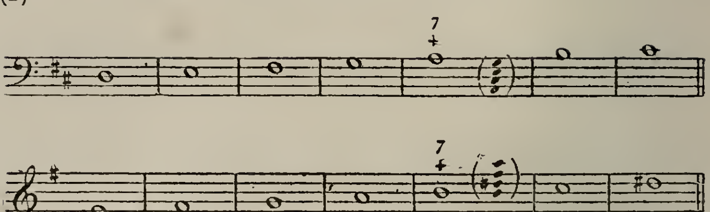
CORRIGÉ DES EXERCICES SUR LES ACCORDS DISSONANTS NATURELS.

Accord de septième de dominante et renversements.

(A)

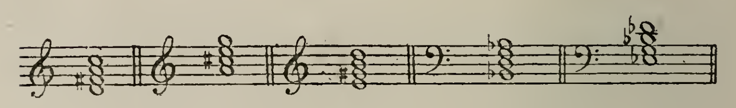


(B)

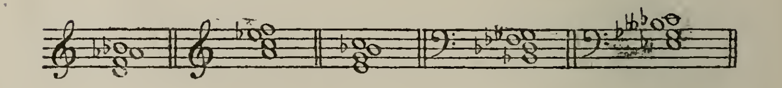


1° Accords de septième de dominante.

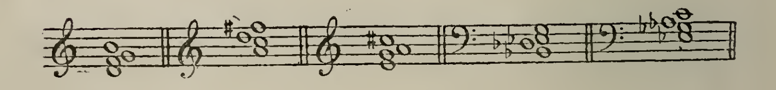
(C)



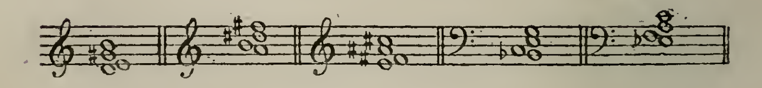
2° Accords de sixte et quinte diminuée
(premier renversement).



3° Accords de sixte sensible
(deuxième renversement).



4° Accords de triton
(troisième renversement).



(D)

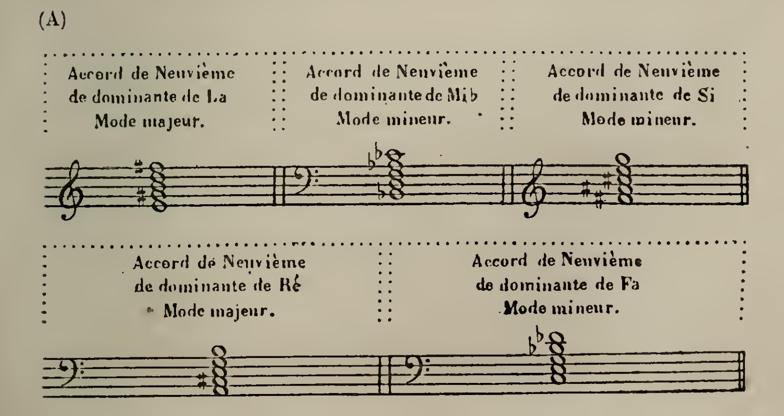
Accord de Triton 3e Renvt de l'accord de septième de dominante de Si ♭	Accord de Sixte sensible 2e Renvt de la septième de dominante de Ré	Accord de Sixte et Quinte diminuée 1r Renvt de la septième de dominante de Fa.	Accord de Septième de domin: de La Etat fondamental
+4 n.f.	+6 n.f.	6/5 n.f.	7/+ n.f.

Accord de Triton 3e Renversement de la septième de dominante de Si.	Accord de Sixte sensible 2e Renversement de la septième de dominante de Si ♭.	Accord de Septième de dominante de Fa ♯ Etat fondamental.
+4 n.f.	+6 n.f.	7/+ n.f.

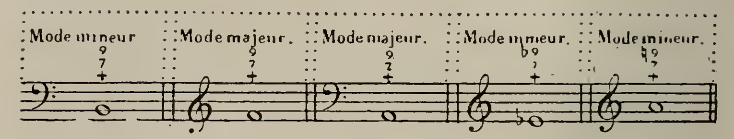
Accord de Triton 3e Renversement de la septième de dominante de La ♭.	Accord de Sixte sensible 2e Renversement de la septième de domin: d'Ut ♯	Accord de Triton 3e. Renversement de la septième de domin: de Si ♭.
+4 n.f.	+6 n.f.	+4 n.f.

Accord de neuvième de dominante (mode majeur et mineur).

(A)



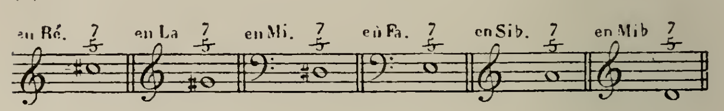
(B)



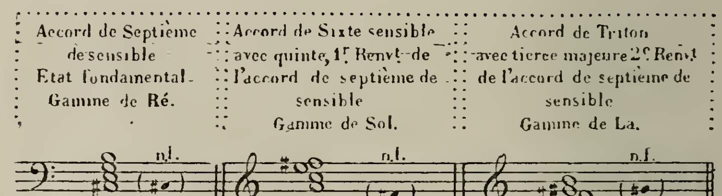
Accord de septième de sensible et ses renversements (mode majeur).

La note qui porte l'accord de sensible est :

(A)



(B)



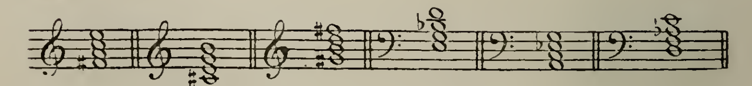
Accord de Seconde 3e Renversement de l'accord de septième de sensible Gamme de Mi b.

Accord de Seconde 3e Renversement de l'accord de septième de sensible Gamme de Si b.

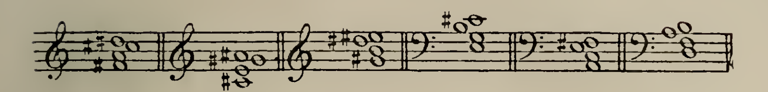


1° Accords de septième de sensible.

(C)



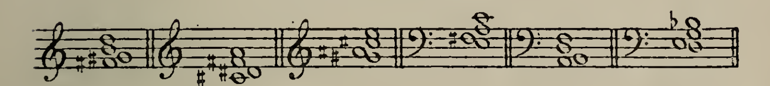
2° Accords de sixte sensible avec quinte
(premier renversement).



3° Accords de triton avec tierce majeure
(deuxième renversement).



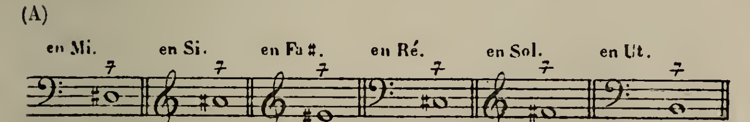
4° Accords de seconde
(troisième renversement).



Accord de septième diminuée et ses renversements.

La note qui porte l'accord de septième diminuée est :

(A)



(B)

Accord de Septième diminuée Etat fondamental, Gamme de Mi mineur	Accord de Sixte sensible avec quinte dim: 1r Renvt de l'acc: de septième diminuée Gamme de Ré mineur.	Accord de Triton avec tierce mineure 2e Renvt de l'accord de septième dim: Gamme de Ré mineur.

n.f. n.f. n.f.

Accord de Seconde augmentée 3e Renvt de l'accord de septième dimin. Gamme de Fa# mineur.	Accord de septième diminuée Etat fondamental Gamme de Ré mineur.

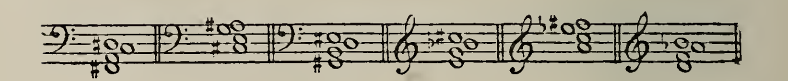


1° Accords de septième diminuée.

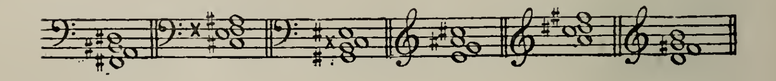
(C)



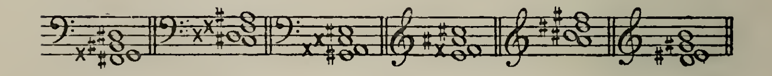
2° Accords de sixte sensible avec quinte diminuée (premier renversement).
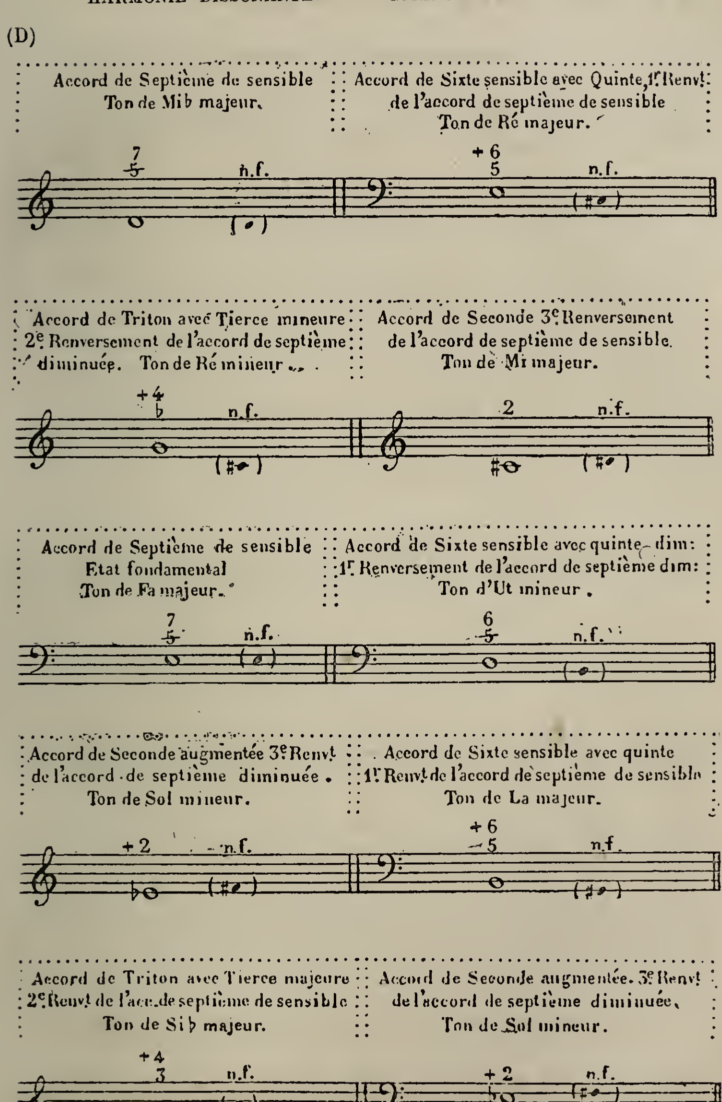


3° Accords de triton avec tierce mineure (deuxième renversement).



4° Accords de seconde augmentée (troisième renversement).



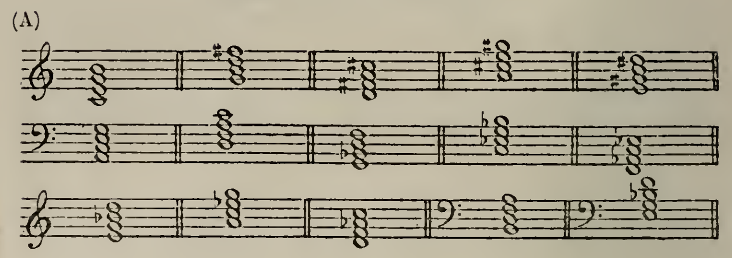
(D)



Accord de Septième de sensible
Ton de Mi♭ majeur.
7
5
n.f.
Accord de Sixte sensible avec Quinte, 1r Renvt de l'accord de septième de sensible
Ton de Ré majeur.
+6
5
n.f.
Accord de Triton avec Tierce mineure 2e Renversement de l'accord de septième diminuée. Ton de Ré mineur.
+4
♭
n.f.
Accord de Seconde 3e Renversement de l'accord de septième de sensible.
Ton de Mi majeur.
2
n.f.
Accord de Septième de sensible
Etat fondamental
Ton de Fa majeur.
7
5
n.f.
Accord de Sixte sensible avec quinte dim: 1r Renversement de l'accord de septième dim:
Ton d'Ut mineur.
6
5
n.f.
Accord de Seconde augmentée 3e Renvt de l'accord de septième diminuée.
Ton de Sol mineur.
+2
n.f.
Accord de Sixte sensible avec quinte 1r Renvt de l'accord de septième de sensible
Ton de La majeur.
+6
5
n.f.
Accord de Triton avec Tierce majeure 2e Renvt de l'acc. de septième de sensible
Ton de Si♭ majeur.
+4
3
n.f.
Accord de Seconde augmentée. 3e Renvt de l'accord de septième diminuée.
Ton de Sol mineur.
+2
n.f.

Accords dissonants artificiels.

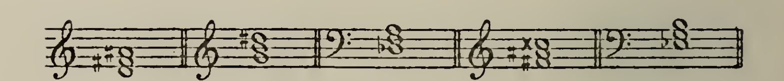
(A)



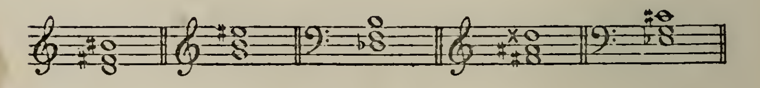
Altération des accords.

1° Accords de quinte augmentée.

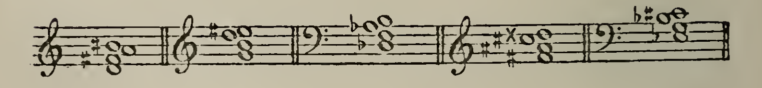
(A)



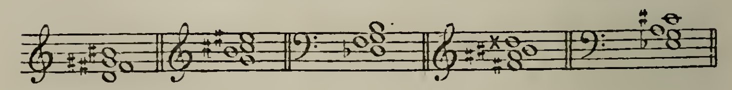
2° Accords de sixte augmentée.



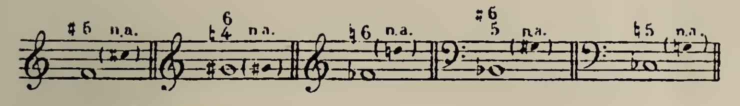
3° Accords de sixte augmentée avec quinte juste.

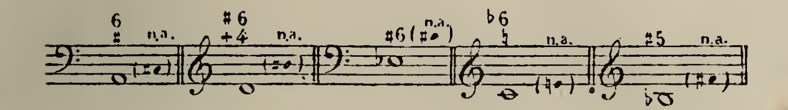


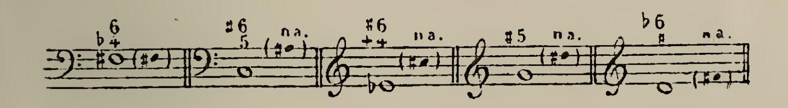
4° Accords de sixte augmentée avec quarte augmentée.




(B)


n.a.
n.a.
n.a.
n.a.
n.a.


n.a.
n.a.
n.a.
n.a.
n.a.


n.a.
n.a.
n.a.
n.a.
n.a.

DE L'INSTRUMENTATION.

Notions générales. — Tout morceau de musique est écrit en vue d'être exécuté soit par des instruments, soit par des voix, accompagnées ou non par des instruments.

Nous nous occuperons d'abord de l'*emploi des instruments* et ensuite de l'*emploi des voix.*
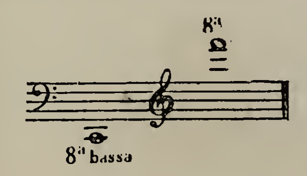
L'ensemble des règles qui président à l'emploi des instruments s'appelle *instrumentation.*

Les instruments peuvent s'employer *seuls* (solo); *réunis en nombre déterminé* (duo, trio, quatuor, quintette, etc.) ; *massés en orchestre* (orchestre symphonique, fanfare).

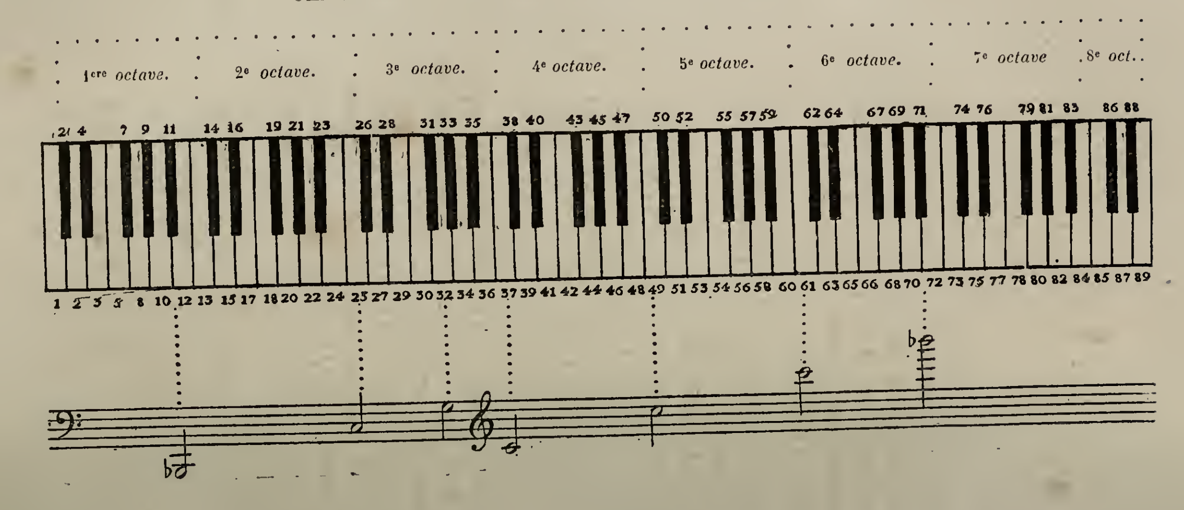
Les instruments qui s'emploient le plus souvent *seuls* sont le *piano*, l'*orgue* et la *harpe*, qui peuvent faire entendre simultanément plusieurs parties mélodiques ou harmoniques.

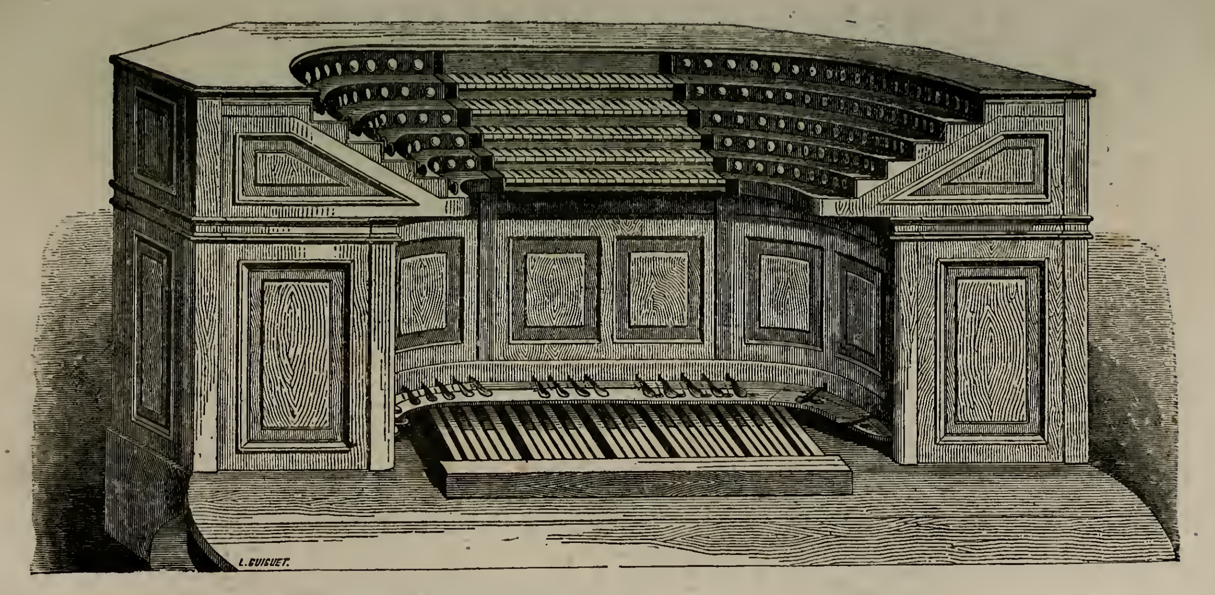
Le **piano** est devenu l'instrument familier par excellence; il est connu de tous. Aussi nous ne le mentionnons ici que pour ne rien laisser dans l'ombre. — C'est un instrument à clavier, à cordes métalliques mises en vibration par des marteaux. On écrit le piano sur deux portées, la portée supérieure en *clef de sol* pour la main droite, exécutant la partie la plus aiguë; la portée inférieure en *clef de fa* pour la main gauche, exécutant la partie de basse.

L'étendue du piano varie de six à sept octaves et demie.



CLAVIER D'UN PIANO A SEPT OCTAVES ET DEMIE.





DISPOSITION DES CLAVIERS DU GRAND ORGUE DE SAINT-SULPICE.

1er clavier. Grand chœur. — 2e clavier. Grand orgue. – 3e clavier. Bombarde. — 4e clavier. Positif. — 5e clavier. Récit expressif.
Registres des jeux de chaque côté des claviers.
Pédales de combinaison.
Clavier de pédale ou pédalier, 30 notes, d'*Ut* à *Fa*.

La **harpe** a l'étendue du piano et s'écrit, comme lui, sur deux portées : *clef de sol* et *clef de fa*. Mais elle n'est pas aussi facile d'exécution et d'écriture, par la raison que les accidents et les gammes chromatiques lui sont très préjudiciables.

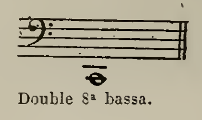
La *harpe* est diatonique par essence. Toutes les fois qu'il rencontre un accident, le harpiste est obligé de faire manœuvrer une pédale, qui hausse la note d'un ton ou d'un demi-ton.

La *harpe moderne*, que l'on appelle *harpe à double mouvement*, est accordée en *ut bémol*. Pour cette raison, les tonalités bémolisées sont celles qui lui sont le plus favorables. Cependant, au moyen du mécanisme de ses pédales, elle peut aborder toutes les tonalités. Ses cordes sont en boyau ; les cordes graves sont revêtues d'un fil métallique.

L'**orgue**, le roi des instruments par la variété de ses timbres, sa vigueur et ses nuances, est, comme le piano, un instrument à clavier, avec cette différence qu'il en a plusieurs : deux, trois, quatre ou cinq sous la main de l'organiste et un sous ses pieds, qu'on nomme *pédalier*, pour les sons les plus graves. Au-dessus ou à côté des claviers il existe des boutons sur lesquels sont écrits les noms des *jeux*, c'est-à-dire le timbre imitatif d'un instrument de l'orchestre : flûte, clairon, cromorne (clarinette), etc. On les nomme *registres* de l'orgue. — Les grandes orgues modernes possèdent en outre une série de pédales dites *d'accouplement* ou de *combinaison*, dont la fonction est de combiner les *jeux* et les claviers entre eux sans le secours de la main. (Voir la figure de la page précédente.)

On écrit souvent l'orgue sur trois portées, la portée inférieure est réservée au pédalier. Le son est produit par des tuyaux faits en bois ou en métal, mis en vibration par le vent que leur projettent de puissants soufflets.

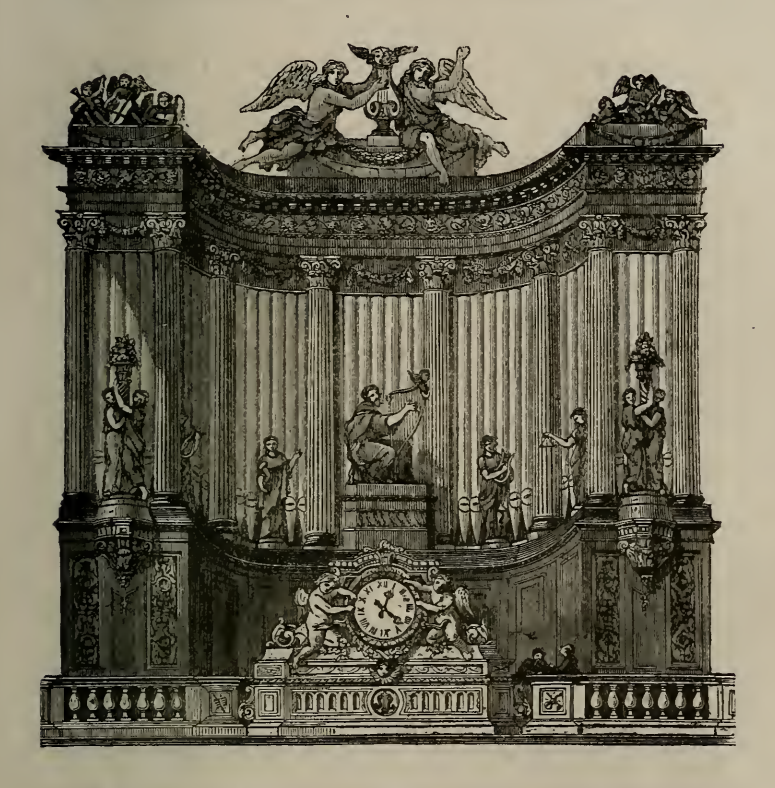
Le tuyau le plus long, haut de 32 *pieds*, donne un *ut* plus grave de deux octaves que l'*ut* grave de la clef de *fa*, et le plus



Double 8ª bassa.

petit est à peine de 5 millimètres de longueur et sonne le dixième *ut* au-dessus du 32 pieds.

La partie extérieure de l'orgue a reçu le nom de *buffet*.



On appelle *montre* les tuyaux en étain poli qui ornent le buffet.

On nomme *abrégé* l'ensemble du mécanisme qui fait correspondre les touches du clavier aux soupapes des tuyaux.

La gravure ci-dessus représente le grand orgue de l'église Saint-Sulpice de Paris, reconstruit en 1862 par M. A. Cavaillé-Coll.

Cet instrument magnifique, le plus beau et le plus complet qui existe, renferme près de 7000 tuyaux, répartis en sept étages,

depuis le sol de la tribune jusqu'aux voûtes de l'église. Il compte 5 claviers à main d'*ut* à *sol* (56 notes), plus 1 clavier de pédales, d'*ut* à *fa* (30 notes), 100 jeux, 118 registres et 20 pédales de combinaison.

L'**harmonium** est un diminutif de l'orgue. Il a été appelé aussi *melodium*, *poïkilorgue*, etc., etc. C'est toujours un petit instrument à clavier avec registres. Le son est produit par des anches libres mises en vibration par un soufflet que fait agir le pied de l'exécutant.

INSTRUMENTS GROUPÉS EN ORCHESTRE.

Il y a deux sortes d'orchestres :

1° Celui que nous trouvons dans les théâtres, dans les salles de concert et dans les églises, pour les messes en musique. On le nomme *orchestre symphonique*, parce qu'il a pour base l'instrumentation de la *symphonie*, qui est la composition type des morceaux d'orchestre ;

2° L'*orchestre militaire*, composé exclusivement d'instruments à vent et à percussion.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE.

Il est divisé en quatre groupes principaux :

1° Les *instruments à cordes et à archet*, que l'on appelle *quatuor*, bien qu'il y ait *cinq* parties, mais qui ne comprennent pourtant que quatre sortes d'instruments : le *violon*, divisé en deux parties (premier et second); l'*alto*, le *violoncelle* et la *contrebasse ;*

2° Les *instruments en bois*, dont le groupe se compose des flûtes, hautbois, cors anglais, clarinettes, clarinettes basses et bassons ;

3° Les *instruments en cuivre* : cors, cornets à pistons, trompettes, trombones et ophicléides. Souvent les cors viennent s'agréger aux instruments à vent en bois, avec lesquels leur timbre a une certaine analogie. — On donne à cette combinaison d'instruments de bois et d'instruments de cuivre le nom d'*harmonie ;*

4° Les *instruments à percussion*, que l'on nomme *batterie*.

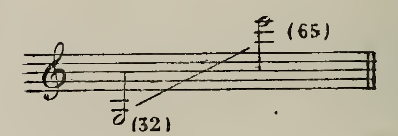
comprenant les timbales, la grosse caisse et les cymbales, les tambour, tambourin, triangle, timbres, tam-tam, cloches, etc., etc.

Pour bien préciser l'étendue des instruments, nous avons numéroté toutes les touches du clavier de piano, représenté plus haut, p. 188. On pourra, en s'y reportant, connaître ainsi la position occupée par chaque instrument *sur l'échelle des sons.*

Instruments à cordes et à archet.

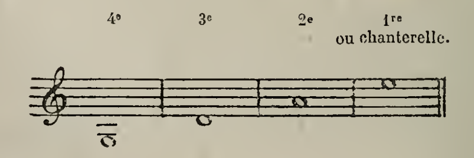
Ce groupe est le plus important de tous; il constitue la principale base de l'orchestre; c'est sur lui que le compositeur doit compter pour avoir de la solidité, de l'élégance et une véritable sonorité dans son instrumentation.

Le **violon** *s'écrit en clef de sol.* Voici son étendue moyenne :
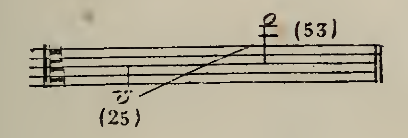


A partir de la note supérieure que nous venons d'indiquer, le *mi*, il peut encore atteindre une ou deux octaves de notes sur-aiguës.

Le **violon** est pourvu de quatre cordes, accordées par quintes et portant le nom de la note qu'elles donnent : *sol*, *ré*, *la*, *mi* ou quatrième, troisième, seconde, première corde; cette dernière prend aussi le nom de *chanterelle*.
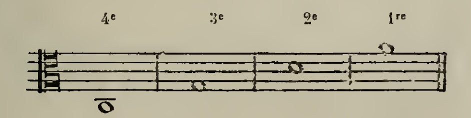


L'alto, *écrit en clef d'ut, troisième ligne,* est accordé à la quinte inférieure du violon.



On emploie rarement les notes au-dessus du *mi*, à moins que ce ne soit dans un *solo*. Ces notes, d'ailleurs, n'ont pas de raison d'être, puisque le violon les possède dans la plénitude de leur sonorité, et l'alto perd, en les produisant, ce caractère voilé et pénétrant qui en fait, dans les notes graves, un instrument plein de charme et de douceur. Il a le même doigter que le violon, à cela près que, en raison même de ses dimensions, l'écartement des doigts est un peu plus grand.

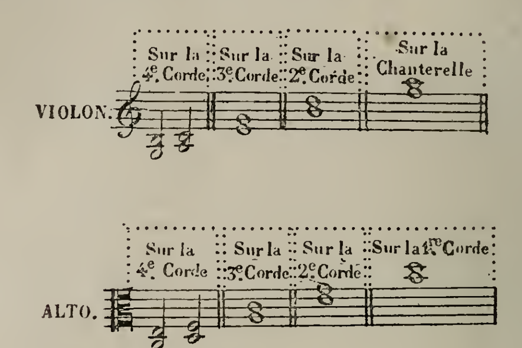
Il est également pourvu de quatre cordes accordées par quintes et appelées : *ut*, *sol, ré*, *la*, ou 4e, 3e, 2e et 1re corde.



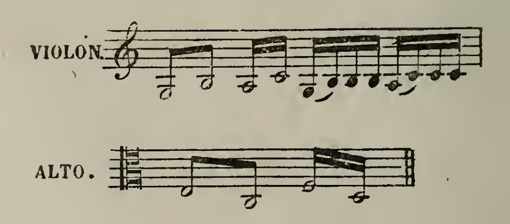
Les notes que donnent ces cordes « à vide », suivant l'expression consacrée, c'est-à-dire par leur résonance seule et sans le secours des doigts qui en modifient le son en modifiant leur longueur, sont très utiles pour faire entendre deux ou plusieurs notes à la fois (doubles cordes, triples cordes, quadruples cordes).

Nous ferons observer aux musiciens qui ne connaissent pas le mécanisme des instruments à cordes, qu'ils devront toujours éviter l'emploi *simultané* des notes ci-après désignées, par la raison qu'elles se trouvent produites *par la même corde*. Il faudrait, pour les faire entendre, changer la position de la main (autre-

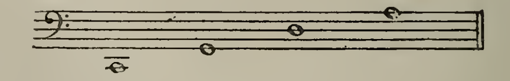
ment dit *démancher*), ce qui est souvent difficile à exécuter et dangereux sous le rapport de la justesse.



On peut éviter cette difficulté en mettant des *batteries* :



Le **violoncelle** s'écrit en *clef de fa*, et, pour les notes élevées, en clef d'*ut, quatrième ligne*. Il est également accordé, par *quintes,* une octave au-dessous de l'alto. Ses cordes se nomment : 4e, 3e, 2e et 1re corde, ou *ut, sol, ré, la*.



On devra éviter l'emploi simultané des notes produites par la

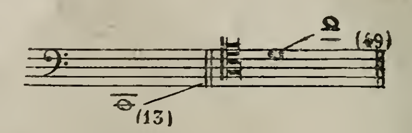


A, violon. — B. alto. — C, violoncelle. — D, contrebasse. — E, Archet.
Détails des instruments. 1, table. 2, les *f*. 3, chevalet. 4, cordier ou tirette. 5, bouton.
6, éclisses. 7, manche. 8, talon. 9, touche. 10, silet. 11, chevilles.
12, corde *la* (violoncelle et alto), *mi* (violon), *la* (contrebasse).
13, corde *ré* — *la* — *ré* —
14, corde *sol* — *ré* — *sol* —
15, corde *ut* — *sol* —
16, volute.

même corde et qui sont impossibles sur l'alto. Elles le sont également sur le violoncelle à l'octave inférieur.

Autrefois, on se servait très peu du violoncelle, en dehors de ses fonctions d'instrument donnant la basse de l'harmonie. Maintenant on lui confie volontiers des phrases mélodiques, auxquelles son timbre pénétrant excelle à donner une expression poétique et passionnée.

Les violoncellistes modernes sont d'ailleurs si habiles et d'une virtuosité si sûre, que l'on peut écrire pour le violoncelle les traits les plus rapides et les plus difficiles, à condition pourtant qu'on le fasse rester dans son étendue normale :



On avait jadis l'habitude, peu logique, d'écrire le violoncelle en clef de *sol*, à partir de l'*ut* aigu de la clef de *fa* (37). Il en résultait que la note produite était souvent une octave au-dessous de la note écrite, on a réformé cet abus. On emploie aujourd'hui la clef d'*ut, quatrième ligne*, pour les notes (élevées) à lignes supplémentaires, et la clef de *sol* pour les notes sur-aiguës. Chaque note est donc bien à sa place.

Le violon, l'alto et le violoncelle peuvent donner, outre leurs sons naturels, ce que l'on appelle les *sons harmoniques*. On les obtient en effleurant la corde du doigt, et les notes qui en résultent, différentes selon la position de ce doigt sur la corde, peuvent être à l'octave, à la douzième, à la double octave supérieures de la note effleurée. L'emploi de ces sons est principalement réservé aux solos ; on ne s'en sert qu'assez rarement dans les parties d'orchestre.

La **contrebasse** est écrite en clef de *fa*.

Il n'y a que cent soixante ans à peu près que la contrebasse fit sa première apparition à l'orchestre de l'Opéra, dans les *Festes*

de l'été, par Monteclair (1716). On ne se servait même que d'un seul de cet instrument, pour renforcer la partie de basse des chœurs et appuyer les *forte*.

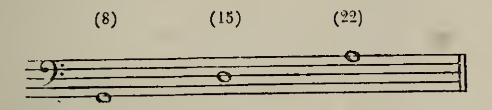
Maintenant, la contrebasse fait partie de tous les orchestres. C'est un instrument indispensable; à l'église même il a remplacé le serpent du lutrin, heureusement tombé en désuétude.

Il y a deux espèces de contrebasse : la plus ancienne à trois cordes et l'autre, toute moderne, à quatre cordes.

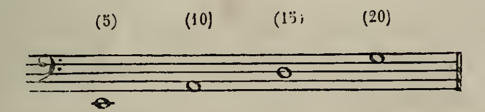
Cette dernière est incontestablement supérieure, tant pour son étendue que pour la facilité d'exécution dans les traits rapides, à l'ancienne, qu'elle est destinée à faire oublier complètement.

On pourrait cependant tirer bon parti de l'emploi simultané de ces deux espèces d'instruments par la combinaison des sons fournis par leurs cordes à vide.

La contrebasse à trois cordes est accordée par quintes :



La contrebasse à quatre cordes est accordée par quartes :



Les sons de la contrebasse se produisent à l'octave inférieure de la note écrite.

Instruments à vent.

Dans l'orchestre symphonique, il existe deux sortes d'instruments à vent :

1° Les instruments *naturels*, qui donnent la note telle qu'elle est écrite : ce sont les flûtes, hautbois, bassons et la clarinette en

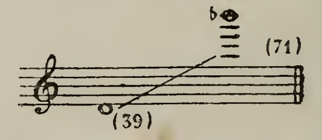
ut (dont on ne se sert plus que très rarement), les trompettes en *ut*, les trombones et l'ophicléide.

2° Les instruments *transpositeurs*, qui ne donnent pas la note telle qu'elle est écrite : ce sont les clarinettes en *la* et en *si bémol*, ainsi nommées parce qu'elles sont accordées l'une une *tierce*, l'autre une *seconde* au-dessous du ton normal *ut ;* la clarinette basse, le cor anglais, les trompettes (sauf celle en *ut*), les cors, qui, au moyen d'un tube allongeant ou diminuant la colonne d'air et abaissant ou haussant d'autant la tonalité de l'instrument, font entendre à l'oreille un autre son que la note écrite.

Le tube de rechange se nomme lui-même : *ton*.

Instruments en bois.

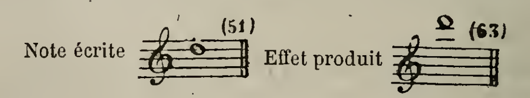
La **flûte** est le plus aigu des instruments à vent. Elle peut exécuter les traits les plus brillants, les plus rapides et les plus disjoints, aussi bien que les mélodies les plus larges et les plus expressives. Elle est écrite en clef de *sol;* en voici l'étendue :

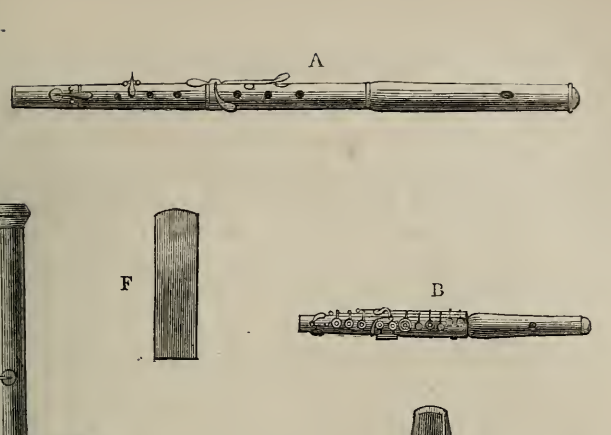


Cependant nous devons faire observer que, grâce au perfectionnement introduit par le système Bœhm, la flûte a gagné deux demi-tons au grave (*ut*, *ut* ♯).

Ce n'est qu'à partir de sa seconde octave que la *flûte* doit être employée, dans le *forte*, pour être bien entendue ; en revanche, dans les phrases douces et *piano*, les notes *graves* ont une couleur poétique et mystérieuse qui fait merveille dans les *solos*.

La petite flûte, que les Italiens appellent *piccolo* ou *ottavino*, est accordée une octave au-dessus de la grande flûte.





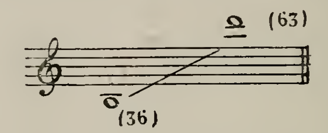
A, GRANDE FLUTE. — B, PETITE FLUTE. — C, CLARINETTE. — D, HAUTBOIS — E, BASSON. — F, ANCHE DE CLARINETTE. — G, BEC DE CLARINETTE. — H, BEC DE CLARINETTE AVEC ANCHE. — I, ANCHE DE HAUTBOIS.

Pour qu'elle soit entendue dans un *forte* d'orchestre il ne faut écrire qu'à partir de ce *ré*, première note de la seconde octave.

Elle a, du reste, la même étendue que la grande flûte.

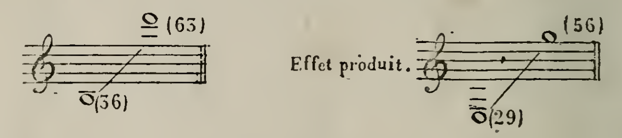
Hautbois. — Tout le monde connaît le timbre particulier du *hautbois*, qui imite celui de la musette. Aussi cet instrument est-il souvent appelé à exprimer des motifs champêtres. Il excelle cependant aussi à rendre les phrases langoureuses et tendres, même les chants religieux.

Son étendue pratique, sur la clef de *sol*, est :



Cor anglais. — Par le timbre, aussi bien que par la position qu'il occupe sur l'échelle des sons, le *cor anglais* est exactement au hautbois ce que, dans la famille des instruments à cordes, l'alto est au violon.

Ecrit en clef de *sol*, comme le hautbois, dont il possède l'étendue, il produit le son à la quinte juste inférieure de celui-là.



Il faut donc, pour le lire, supposer mentalement la clef d'*ut*, *deuxième ligne*.

D'un timbre plus mystérieux, plus plaintif que le hautbois, le *cor anglais*, dans les *solos* principalement, excelle à exprimer les idées mélancoliques et tendres.

Meyerbeer, dans *Robert le Diable;* Rossini, dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, et Halévy, dans *la Juive*, en ont fait un admirable emploi.

Clarinettes. — Il y a trois sortes de *clarinettes* à l'orchestre : la clarinette en *ut*, la clarinette en *si bémol* et la clarinette en *la*.

La première de ces clarinettes était la seule qu'employaient nos pères; la rudesse et la vulgarité de son timbre l'ont fait abandonner. On ne se sert plus, généralement, que des deux autres clarinettes : la clarinette en *si bémol,* pour les tons bémolisés, et la clarinette en *la*, pour les tons diésés. Il arrive même souvent que les clarinettistes habiles ne se servent que de la première et transposent constamment pour n'avoir pas à changer d'instrument.

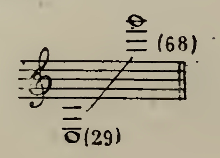
C'est un abus contre lequel il faut protester ; car, outre la présomption assez naturelle que le compositeur a eu des raisons pour indiquer l'emploi de tel instrument préférablement à tel autre, nous remarquerons que la clarinette en *la* possède au *grave* une note de plus que la clarinette en *si bémol* (*ut* ♯, *ré* ♭ enharmoniquement), note dont l'usage est très fréquent dans la musique moderne, et que la mauvaise habitude des exécutants forcerait à transposer à l'octave supérieure.

Sauf ces réserves, convenons cependant que le timbre de la clarinette en *si bémol* est plus doux, plus expressif, plus fécond en effets de toute nature que celui des autres instruments de la même famille.

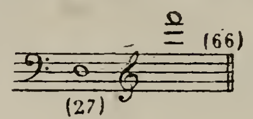
La clarinette en *si bémol* se lit mentalement sur la clef d'*ut*, *quatrième ligne.*

Si on se sert de la clarinette en *la*, lire mentalement sur la clef d'*ut*, *première ligne.* Grâce aux perfectionnements apportés par le système Bœhm à la facture des intruments en bois, la clarinette peut exécuter facilement les passages les plus ardus et les plus accidentés ; elle excelle dans les tenues, les contrepoints d'accompagnement et les chants un peu larges. Ses sons graves, que l'on appelle *sons de chalumeau*, produisent un magnifique effet dans les scènes dramatiques.

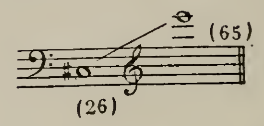
L'étendue de la clarinette :



donne, en notes réelles, pour la clarinette en *si bémol* :

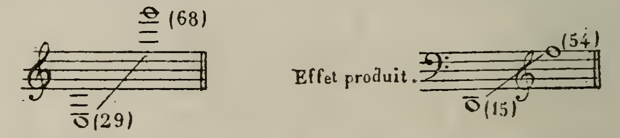


et pour la clarinette en *la* :

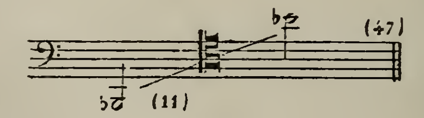


Clarinette basse. — La *clarinette basse*, assez peu usitée, est cependant susceptible, par la nature de son timbre solennel et sombre, de certains effets caractéristiques, pour la production desquels elle ne saurait être remplacée par aucun instrument. Dans *les Huguenots* et *le Prophète*, Meyerbeer en a tiré un parti merveilleux.

La clarinette basse, en *si bémol* ordinairement, est accordée à l'octave inférieure de la clarinette ordinaire. — Exemple :



Le **basson** est aussi indispensable, dans un orchestre, que la clarinette. Comme elle, il est utilement employé dans les tenues et dans les batteries d'accompagnement. Il double avec succès les chants de violoncelle et de basse. On l'écrit en *clef de fa* et en *clef d'ut, quatrième ligne,* comme le violoncelle. Son étendue est de trois octaves.



Instruments de cuivre.

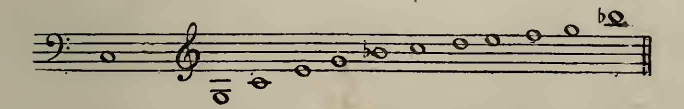
Trois instruments *transpositeurs :* le *cor*, le *cornet à pistons* et la *trompette*. (Seule, la trompette en *ut* doit être exceptée de cette classification, car elle produit la note écrite à la place exacte qu'elle occupe sur l'échelle des sons.)

Deux instruments *naturels :* le trombone et l'ophicléide.

Cors. — Il y a deux espèces de *cors :* le *cor ordinaire*, appelé aussi *cor d'harmonie*, et le *cor à pistons*.

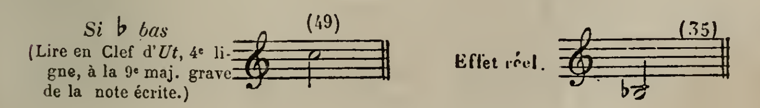
Il est difficile de bien écrire pour le *cor ordinaire*. Sa gamme se compose de notes de différentes natures : les unes, que l'on nomme *ouvertes*, sont produites par la résonance naturelle du tube et par la pression des lèvres dans l'embouchure ; les autres, qu'on appelle *bouchées*, s'obtiennent à l'aide de la main de l'exécutant, introduite dans le *pavillon*. Elles n'ont pas d'homogénéité avec les notes *ouvertes* et n'arrivent pas toujours à une émission parfaite. Ce n'est donc qu'avec circonspection que l'on doit les employer.
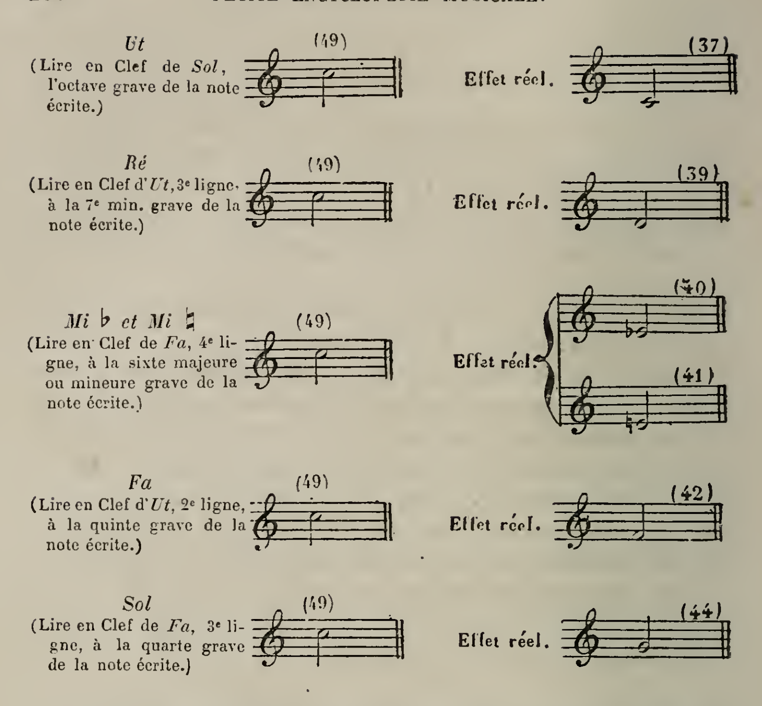
Les notes ouvertes sont les suivantes :



Comme nous l'avons dit plus haut, le cor est un instrument *transpositeur* — il n'a jamais d'accidents à son armure — c'est le *ton* (le tube de rechange) indiqué en tête du morceau qui lui donne sa gamme réelle.

Les meilleurs *tons* à employer pour le cor d'harmonie sont les suivants :



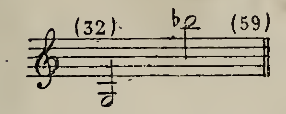


Les tons de *la* et de *si ♭ aigu* doivent être évités, à moins de n'employer pour eux que les notes graves et du médium.

Le **cornet à pistons** est très usité dans les orchestres modernes, malgré l'extrême vulgarité de son timbre ; mais il est d'un usage facile, c'est ce qui peut expliquer et excuser sa vogue. Jamais, de l'avis des musiciens sérieux, il ne peut remplacer la trompette, avec laquelle, pour des oreilles délicates, il n'a aucune analogie. — Aussi devrait-il être banni de tout orchestre bien organisé et remplacé par la **trompette à pistons**, qui, par l'ampleur du son et la noblesse du timbre, a sur lui une incomparable supériorité.

Trois tons sont usités pour le *cornet* dans l'orchestre symphonique : *si bémol*, *la bémol* et *la naturel*.

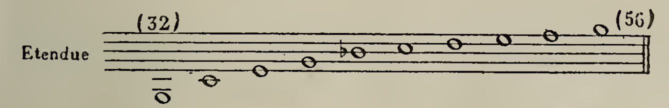
Cet instrument est toujours écrit sur la clef de *sol*. Voici son étendue :



La **trompette ordinaire**, écrite en clef de *sol*, comme le cornet, est, par malheur, délaissée aujourd'hui. Nous convenons volontiers qu'elle est difficile et scabreuse; mais, comme nous le disions tout à l'heure, pourquoi n'emploie-t-on pas la trompette à pistons? On se prive ainsi d'une excellente sonorité, bien franche et bien nette, que le cornet ne peut remplacer.

Les tons usités, pour la *trompette*, sont :

Ut, *ré*, *mi* ♮, *mi* ♭, *fa*.



Le **trombone**, l'instrument sonore par excellence, est la basse naturelle de la trompette. Malgré son-timbre mâle et puissant, il offre de telles ressources qu'on en peut tirer les effets les plus variés et les plus dramatiques, même dans les *pianissimo*. On se sert du trombone *à coulisse* dans les théâtres et dans les concerts, mais le trombone *à pistons* est usité dans les orchestres militaires. Ce sont presque les équivalents du cor ordinaire et du cor à pistons.

On se servait autrefois de trois espèces de trombones : le trombone *alto*, que l'on écrivait en clef d'*ut*, *troisième ligne;* le trombone *ténor*, clef d'*ut*, *quatrième ligne* et le trombone *basse* clef de *fa*. Chacun de ces instruments ayant sa position naturelle, au premier étaient réservées les notes aiguës; au second, les notes du médium; au dernier, les notes graves. On n'a gardé de cette famille que le trombone *ténor*, auquel sont dévolues indistinctement les parties graves, intermédiaires ou aiguës.



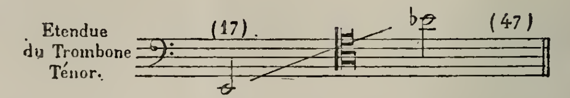
A, COR D'HARMONIE. — B, COR A PISTONS. — C, ALTO. — D, SAXOPHONE.
E, SAXHORN BASSE.



A, CORNET A PISTON. — B, BUGLE OU TROMPETTE A CLEFS. — C, OPHICLÉIDE.
D, TROMBONE A COULISSE. — E, TROMBONE A PISTONS.

14

Ordinairement le troisième trombone est écrit en clef de *fa*, le deuxième et le premier en clef d'*ut*, *quatrième ligne*.

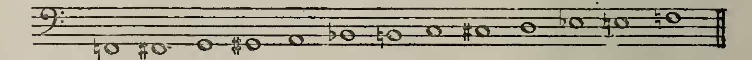


L'ophicléide occupe dans la famille des cuivres la place des contrebasses dans la famille des instruments à cordes. — Malheureusement son timbre est lourd, pâteux; sa justesse n'est pas irréprochable et il n'offre pas aux trombones, auxquels il est généralement accouplé, une basse suffisamment homogène. — Son étendue est la même que celle du basson. (Voir l'exemple, p.204.)

Instruments à percussion.

Timbales. — Le premier de tous ces instruments, le seul qui donne une note appréciable sur l'échelle des sons, le seul, en un mot, qui soit *musical*, ce sont les *timbales*.

Deux *caisses de cuivre*, de forme circulaire, à fond concave, recouvertes d'une peau mise en vibration par la percussion de deux baguettes garnies, à leur extrémité, de peau ou d'éponge, forment l'ensemble de cet instrument. On peut, grâce à des clefs qui tendent la peau ou la distendent, obtenir une octave chromatique.



Les compositeurs modernes emploient souvent trois et même quatre timbales.

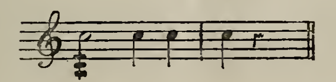
On indique au commencement du morceau les notes que doivent faire entendre les *timbales*. Quand on change ces notes, il faut laisser une assez notable quantité de mesures de silence, pour que le timbalier puisse faire manœuvrer les clefs qui opèrent le changement.

Grosse caisse et cymbales. — La partie de *grosse caisse* se joint ordinairement à celle des *cymbales*. On les écrit sur la clef

de *fa* et, pour indiquer que les deux parties sont connexes, on met à la note une queue en haut et une en bas.



Le **tambour**, le **triangle**, etc., s'écrivent sur la clef de *sol*.



Pour la *tablature de la partition*, les modernes ont adopté l'ordre que nous allons transcrire :

La *grande flûte*.

La *petite flûte*. On place celle-ci au second rang, parce qu'étant déjà à l'octave de la *grande flûte*, elle est moins sujette que celle-ci à avoir besoin de lignes supplémentaires.

Les *hautbois*.

Les *clarinettes*.

Les *bassons*.

Les *cornets à pistons*.

Les *trompettes*.

Les *cors*, sur deux portées, s'il y a quatre *cors* (1er et 2e, 3e et 4e); avoir soin, à chaque page, de répéter le ton dans lequel les *cors* sont écrits, pour la facilité du lecteur.

Les *trombones*, sur deux portées (1er et 2e, 3e).

Les *tambour*, *triangle*, *timbre*, etc.

Les *timbales*.

La *grosse caisse* et les *cymbales*.
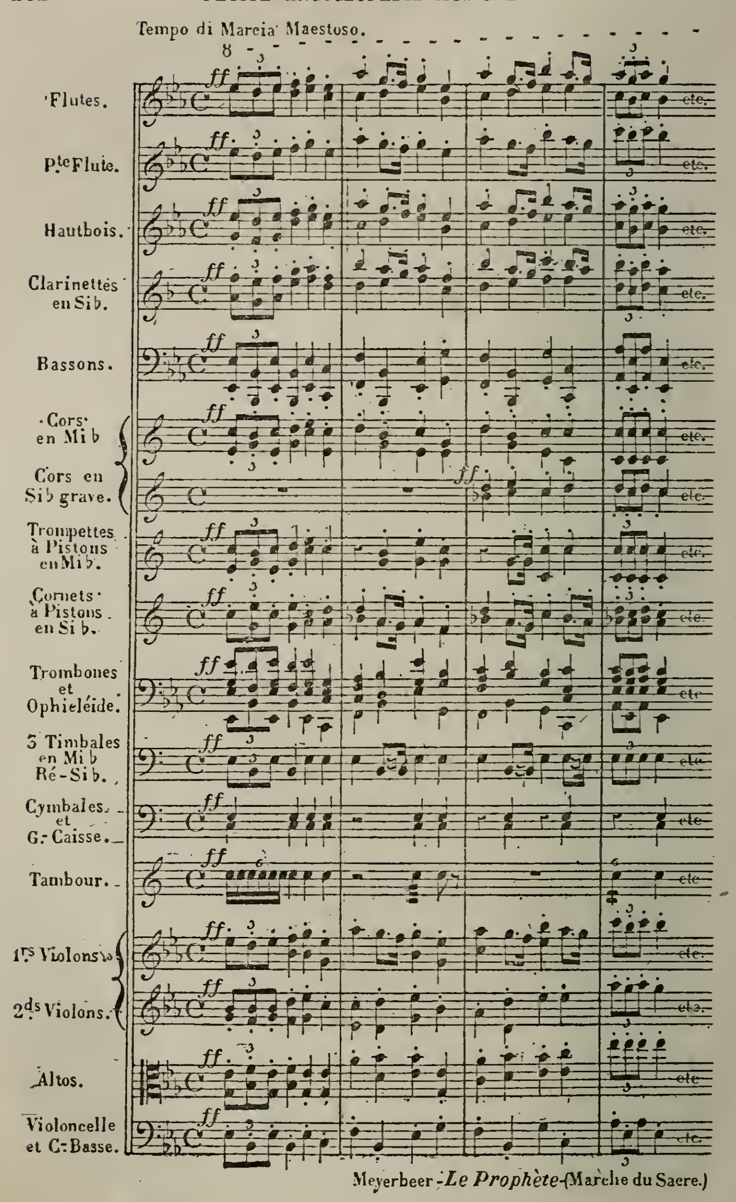
Le *premier violon* } unis par une accolade et désignés quel-
Le *deuxième violon* } quefois par un W.

L'*alto*.

Ici l'on place les *voix : soli*, *chœurs*, etc.

Le *violoncelle* } le plus souvent réunis par une accolade sous
La *contrebasse* } le titre générique : *Basses*.

Comme exemple de *partition d'orchestre*, nous donnons ici les premières mesures de la *marche du Prophète*, de Meyerbeer.



Meyerbeer - *Le Prophète* - (Marche du Sacre.)

ORCHESTRE MILITAIRE.

Il y a deux espèces de *bandes* militaires (pour employer l'expression italienne) : la *musique d'harmonie* et la *fanfare*. Elles ont toutes deux la même base : les trombones et basses ; mais elles diffèrent, en ce sens que la première possède des *instruments en bois* et que, dans la seconde, il n'existe que des *instruments de cuivre*.

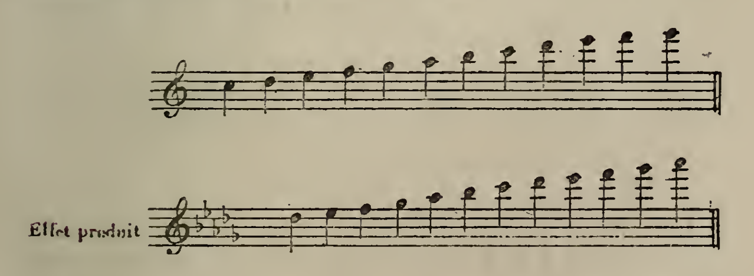
MUSIQUES D'HARMONIE.

Trois groupes d'instruments : *aigus*, *intermédiaires* et *graves*.

Instruments aigus.

La **grande flûte**, telle que nous l'avons décrite pour l'orchestre symphonique.

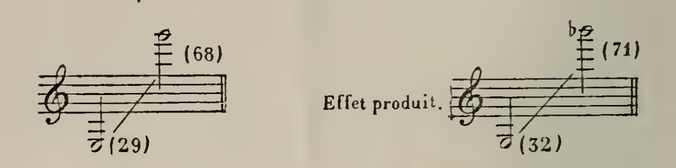
La **petite flûte** en *ré bémol*. Lire *mentalement*, pour cet instrument, sur la *clef d'ut*, *troisième ligne*.



Le **hautbois**. (Voir p. 202.)

Les **clarinettes**, divisées en deux espèces : la petite clarinette en *mi bémol* et la grande clarinette en *si bémol*.

Etendue de la petite clarinette, écrite *mentalement* en clef de *fa*, *quatrième ligne :*



On divise presque toujours les *clarinettes* en première, seconde et troisième. Elles remplissent, dans l'orchestre militaire, le rôle des violons dans l'orchestre symphonique.

Deux parties de *cornets à pistons* avec le ton de *si bémol*, presque toujours, et quelquefois le ton de *la bémol;* deux parties de *trompettes à pistons*, puis une famille d'instruments spéciaux à la musique militaire : les *bugles*.

Le **petit bugle** en *mi bémol* (une quarte plus haut que le cornet en *si bémol*), à l'unisson de la petite clarinette ; c'est le plus aigu de tous les instruments de cuivre. Bien qu'il soit un peu difficile d'embouchure, le petit bugle est indispensable, surtout dans les fanfares.



Le bugle en *si bémol* (unisson du cornet) est bien préférable à celui-ci, à cause de la douceur de son timbre. On le divise ordinairement en deux parties.

Dans la famille des instruments Sax, la partie des bugles est faite par un instrument de même étendue, mais de forme différente, que l'on appelle : *saxhorn-contralto*.

Instruments intermédiaires.

En tête des instruments intermédiaires figure la famille des **saxophones**, une des plus ingénieuses et des plus utiles inventions du célèbre facteur Ad. Sax.

Construits en cuivre, munis de clefs et de palettes, avec une embouchure de clarinette, leur facture même indique leurs fonctions ; ils forment le trait d'union entre *les bois* et *les cuivres* dans les musiques d'harmonie, et assouplissent dans les fanfares la dureté et l'acuité de son des instruments à pistons.

Le *saxophone* est d'un usage facile. Le doigter est à peu près semblable à celui de la *clarinette*, et le musicien qui connaît ce dernier instrument arrive très promptement à jouer du *saxophone*.

La famille des *saxophones* comprend quatre espèces :

1° Le saxophone *soprano* (*si bémol*), (unisson du cornet et de la clarinette) ;
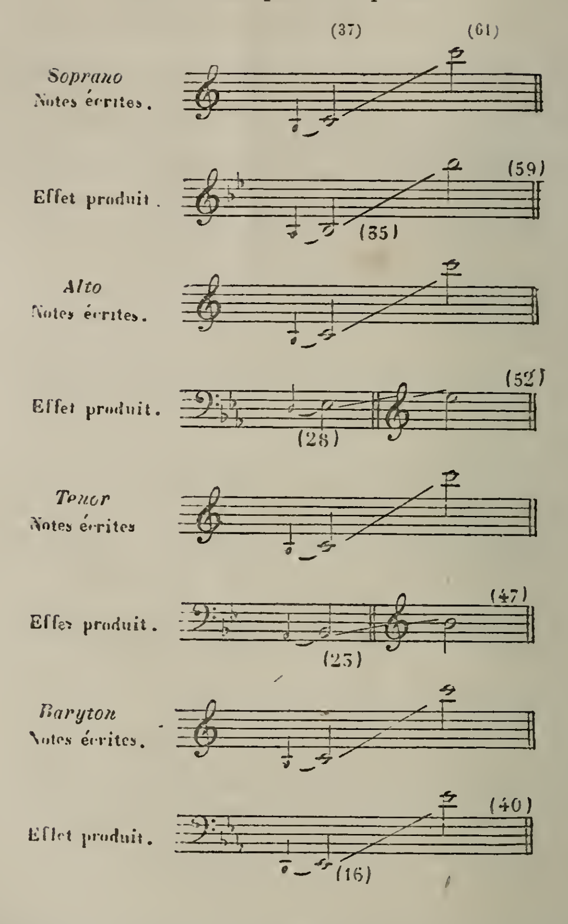
2° Le saxophone *alto* (*mi bémol*), (une quinte au-dessous du premier) ;

3° Le saxophone *ténor* (*si bémol*), (une octave au-dessous du premier) ;

4° Le saxophone *baryton* (*mi bémol*), (une octave au-dessous du second).

Nous ne conseillons pas d'employer le premier saxophone, le *saxophone soprano ;* il est inutile dans les harmonies et nuisible dans les fanfares ; il a une sonorité aigre et nasillarde, qui le fait exclure généralement des sociétés bien équilibrées. En revanche, le saxophone *alto* est de tout point excellent ; il remplit à merveille l'emploi du basson dans les musiques en plein air. Les parties de chant et d'accompagnement, les arpèges, les tenues, sont faites par lui d'une façon toujours correcte, et l'on obtient ainsi un ensemble que, sans lui, on n'aurait pas.
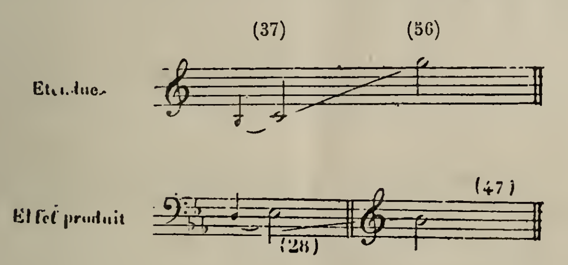
Etendue des quatre saxophones.



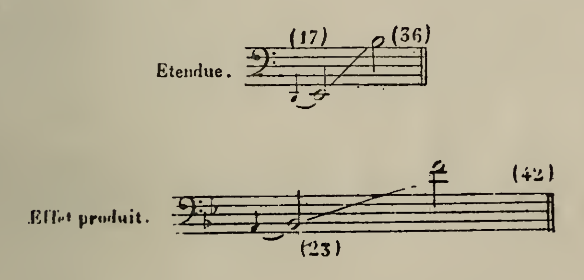
Deux autres instruments en cuivre complètent le groupe des parties intermédiaires : l'**alto en mi bémol**, le **baryton si bémol.**

L'*alto mi bémol* peut remplacer, dans la musique militaire, le cor, sur lequel il possède l'avantage d'avoir toutes ses notes *ouvertes*.

L'alto *mi* ♭ est d'un emploi très facile et d'une grande utilité pour les tenues, les accompagnements et même le chant.



Le *baryton si bémol* est presque indispensable dans une bande militaire ; il remplit l'office de l'*alto* (à cordes) dans l'orchestre.



Instruments graves.

1° Les *trombones*, tels que nous les avons décrits pour l'orchestre ;

2° Les *basses*, divisées en trois espèces :

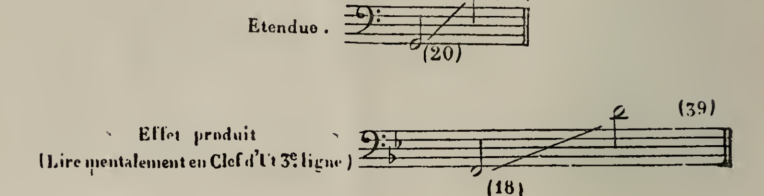
La *basse* à quatre cylindres (en *si bémol*) ;

La *contrebasse* (en *mi bémol*) ;

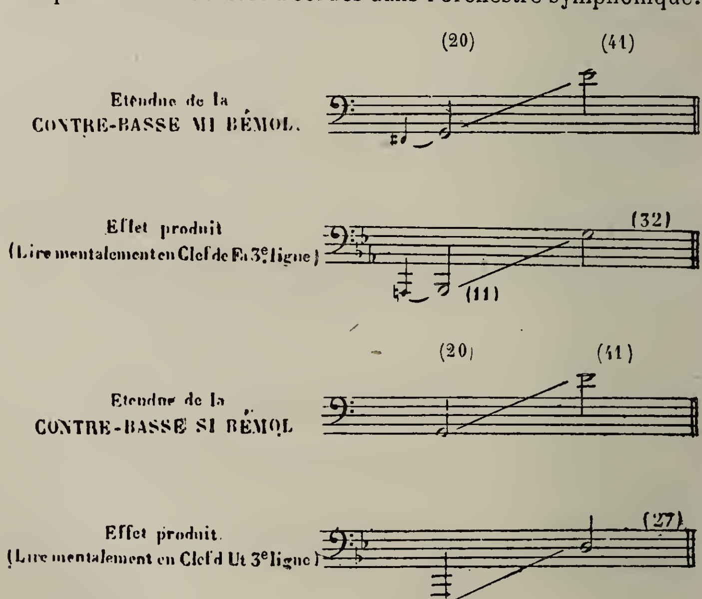
La *contrebasse* (en *si bémol*).

La **basse en si bémol** est très facile d'exécution ; grâce aux pistons, les traits rapides peuvent être rendus par elle d'une façon correcte ; mais il est bon cependant de séparer les parties et de

mettre une basse *solo*, quand la phrase à exécuter contient quelques difficultés.



Les *contrebasses* remplissent dans l'orchestre militaire le même rôle que les contrebasses à cordes dans l'orchestre symphonique.



Sauf les *timbales*, qui n'existent pas dans les musiques militaires, la batterie reste la même que pour l'orchestre : *tambour*, *triangle*, *grosse caisse* et *cymbales*.

Voici dans quel ordre on place ordinairement les instruments *en partition*. On a l'habitude de mettre un numéro d'ordre à côté du nom de l'instrument, et on rappelle ce numéro à chaque page. Exemple :

MUSIQUES D'HARMONIE.

Nos 1. Grande flûte.
2. Petite flûte.
3. Hautbois.
4. Petite clarinette *mi* ♭.
5. 1re clarinette *si* ♭.
6. 2e et 3e clarinette *si* ♭.
Saxophones 7. Soprano *si* ♭.
8. Alto *mi* ♭.
9. Ténor *si* ♭.
10. Baryton *mi* ♭.
11. Cornets à pistons (*si* ♭).
12. Trompettes à pistons (*mi* ♭ ou *fa*).
13. Petit bugle.
14. Bugles ou contralto *si* ♭.
15. Alto *mi* ♭ (1er et 2e).
16. Baryton *si* ♭ (1er et 2e).
17. 1er et 2e trombone.
18. 3e Trombone.
19. Basse *si* ♭.
20. Contrebasse *mi* ♭.
21. Contrebasse *si* ♭.
22. Batterie.

FANFARES.

Nos 1. Petit bugle *mi* ♭.
2. 1er cornet *si* ♭.
3. 2e et 3e cornet *si* ♭.
4. Trompettes à pistons (*mi* ♭ ou *fa*).
5. Bugles-contraltos *si* ♭ (1er et 2e).

6. Altos *mi* ♭ (1er, 2e, 3e).
7. Barytons *si* ♭, 1er et 2e.
8. 1er, 2e et 3e trombone.
9. Basse *si* ♭.
10. Contrebasse *mi* ♭.
11. Contrebasse *si* ♭.
12. Tambour.

LES VOIX.

Il est assez difficile de classer les *voix*, comme des instruments en bois ou en cuivre, et d'indiquer leur étendue d'une façon aussi absolue, chaque étendue étant susceptible de varier selon les individus ; mais ce qui ne varie pas, c'est le timbre.

Le timbre *aigu* est représenté, chez les femmes, par la voix de *soprano* ou de *dessus*, comme on disait autrefois ; chez les hommes, par la voix de *ténor*.

On écrit : le *soprano* en *clef d'ut*, *première ligne ;* le *ténor* en *clef d'ut*, *quatrième ligne*.

Le timbre du *medium* est représenté chez les femmes par la voix de *mezzo soprano*, chez les hommes par la voix de *baryton*.

On écrit le *mezzo-soprano* en *clef d'ut*, *deuxième ligne*, et le *baryton* en *clef de fa*, *troisième ligne*.

Le timbre *grave* est représenté chez les femmes par le *contralto*, chez les hommes par la *basse*.

On écrit en clef d'*ut*, *troisième ligne*, la partie de *contralto*, que l'on appelait aussi *alto,* et que l'on faisait souvent exécuter autrefois par des voix d'homme très aiguës.

La *basse* s'écrit en clef de *fa*, *quatrième ligne*.

Pour faciliter la lecture musicale, on écrit presque toujours le *baryton* en clef de *fa*, *quatrième* ligne, comme la *basse* et l'on se sert uniquement de la clef de *sol* pour les voix de *soprano*, de *mezzo-soprano* et de *ténor*. Mais il faut bien se rappeler que, pour cette dernière, l'habitude d'écriture admise constitue une véritable transposition, le son produit réalisant la note écrite à l'octave inférieure.

Voici le tableau général des *voix* dans leur étendue moyenne avec leur position respective sur l'échelle des sons :

ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX.

SOPRANO.

SOPRANO.

MEZZO SOPRANO.

CONTRALTO.

TÉNOR.

BARYTON.

BASSE-TAILLE.

Voix de Femmes.

Voix d'Hommes.

Voix grave des Femmes.

Voix grave des Hommes.

(37) (59) 54 (32) 49 (29) 47 (25) (42) (22) (18) (39)

DE L'EXÉCUTION.

Notions générales. — Le compositeur, quels que soient d'ailleurs son talent et son génie, doit, pour porter son œuvre à la connaissance du public, avoir recours à un intermédiaire, qui est *l'exécutant*.

Une bonne exécution est une chose d'une importance capitale. Il arrive trop souvent, hélas! qu'un artiste dénature la pensée d'un auteur au lieu de l'interpréter fidèlement et frustre ainsi, par négligence ou par maladresse, le compositeur d'une satisfaction bien légitime, et les auditeurs d'un plaisir sur lequel ils étaient en droit de compter.

Il est impossible, dans un ouvrage aussi restreint que celui-ci, de donner en détail les règles complètes d'une bonne exécution. Nous ne pouvons entrer dans les indications spéciales à chaque instrument, énumérer les ressources que l'on en peut tirer, faire connaître la manière de l'employer, etc. C'est à l'artiste lui-même d'acquérir ces notions indispensables, en s'aidant d'une bonne méthode et surtout en suivant avec persévérance les leçons d'un maître habile et expérimenté.

Nous nous contenterons donc de données générales pouvant servir principalement à l'exécution de la musique d'ensemble.

§ 1. Musique instrumentale.

Jouer juste et *jouer en mesure* sont les deux premières conditions d'une bonne exécution. Ces qualités nécessaires s'acquièrent plus ou moins promptement, suivant les dispositions personnelles de l'artiste, le soin et la persévérance qu'il apporte à ses études, et aussi en raison de la capacité et de la conscience du chef d'orchestre qui surveille et dirige l'exécution.

C'est au chef d'orchestre qu'il appartient de connaître, de

deviner au besoin la pensée du compositeur, de scruter ses intentions, de suivre les mouvements qu'il a indiqués, de faire ressortir les nuances qui donnent à la musique son *expression*, c'est-à-dire la couleur, le sentiment, l'âme, la vie.

Le chef d'orchestre doit être placé de façon à ce qu'il puisse voir facilement tous ses musiciens et être facilement vu de tous; il leur communique alors promptement d'un geste, d'un signe, d'un coup d'œil, les sentiments dont il est animé, fait passer dans leur cœur son émotion personnelle, éveille l'expression douce ou violente, calme ou passionnée, et introduit ainsi dans l'interprétation un charme, une couleur qui viennent s'ajouter harmonieusement à la régularité du mouvement imposé par le bâton de mesure.

Il arrive quelquefois qu'un exécutant, par suite d'un amour-propre très déplacé, tâche de se faire entendre au-dessus des autres pour appeler sur lui l'attention dn public. Une pareille prétention est odieuse et ridicule ; elle suffit pour rendre impossible toute bonne exécution, et elle va directement contre cette règle primordiale que *dans les morceaux d'ensemble l'attention doit être fixée par la musique seule et non par les exécutants*. Ce n'est que dans un *solo*, dans un morceau spécialement exécuté par lui, que le virtuose peut rechercher et obtenir pour lui seul les applaudissements de ceux qui l'écoutent.

§ 2. Musique vocale.

Ce que nous venons de dire pour la *musique instrumentale* s'applique également à la *musique vocale*.

Nous ajouterons trois conseils seulement.

Pour obtenir une bonne exécution vocale, il faut :

1° Bien poser la voix ;

2° Eviter le *port de voix;*

3° Bien prononcer.

Poser la voix, c'est émettre la voix naturellement, franchement, sans incertitude d'intonation ; savoir la maintenir avec des alternatives de *crescendo* et de *decrescendo*, tout en suivant les

règles d'une bonne respiration. Le *crescendo* ne doit être jamais poussé jusqu'au cri. Rien de plus pernicieux pour la voix que de la *forcer*, comme font trop souvent les choristes inexpérimentés ou privés de goût musical.

Le *port de voix* consiste à unir par un coup de gosier un son à un autre. On obtient ainsi une espèce de liaison qui, lorsqu'elle est répétée, rend le chant lourd et insupportable. Ce défaut est très commun dans les campagnes et dans les petites villes, où il est souvent considéré comme une habileté et une élégance de chanteur. L'attaque du son doit toujours être franche et les notes traînées du *port de voix* ne peuvent que l'empâter et altérer sa netteté.

Enfin, on doit veiller à la *bonne prononciation*. Les paroles que l'on chante doivent être distinctement entendues pour préciser le sens musical du morceau, dont elles faciliteront par là même l'intelligence et l'exécution. Il faut donc que l'oreille de l'auditeur les perçoive nettement, et c'est user d'une mauvaise méthode que d'augmenter la sonorité d'une syllabe en dénaturant sa prononciation. Le devoir du compositeur est de choisir, suivant l'occurrence, entre les syllabes sourdes et les syllabes sonores; quant au chanteur, son rôle se borne à exécuter fidèlement ce qui est écrit. Il prononcera donc : *j'aime*, *suprême*, *une*, *fortune*, *âme*, *peine*, etc., et non pas : *j'ame*, *supreûme*, *eune*, *forteune*, *ôme*, *pâne*, etc., comme on le fait trop souvent, sous prétexte de donner au son plus d'éclat et de rondeur.

VOCABULAIRE

DES TERMES USITÉS EN MUSIQUE

ET QUI NE SONT PAS EXPLIQUÉS DANS LE COURS DE CET OUVRAGE.

ABRÉGÉ. On appelle ainsi, dans l'orgue, le mécanisme mis en mouvement par les touches du clavier.

ACCOUPLEMENT. On appelle ainsi un mécanisme de l'orgue qui, au moyen d'une pédale, fait parler plusieurs claviers à la fois.

ACCOMPAGNEMENT. On donne ce nom à la réunion des accords qui soutiennent une mélodie quelconque, exécutée soit par des voix, soit par des instruments. L'accompagnement peut être fait également par des voix ou par des instruments. Par exemple, la *Valse de Faust* (2e acte) est accompagnée et par les chœurs et par l'orchestre.

L'*accompagnement au piano* nécessite la connaissance de l'harmonie et beaucoup de goût naturel.

L'*accompagnement de la partition* demande en plus une grande rapidité de lecture, qui permette d'embrasser, d'un seul coup d'œil, l'ensemble des parties vocales et instrumentales, de les suivre dans leurs mouvements et leurs dessins variés et de les reproduire avec exactitude sur l'instrument accompagnateur (piano ou orgue). C'est assez dire qu'il faut joindre à une sérieuse science harmonique une connaissance approfondie de l'instrumentation.

ACCORD. On appelle *accord* la réunion de plusieurs sons différents qui se font entendre simultanément. On nomme *harmonie* la science qui préside à la production et à l'enchaînement des accords.

ACCORDER. On accorde les instruments en les ramenant tous à un même ton, qui est donné par le *diapason*.

ACOUSTIQUE. C'est la partie de la physique qui traite de la *théorie des sons*. Par extension, on donne aussi le nom d'*acoustique* à l'ensemble des propriétés sonores d'une salle quelconque. On dira, par exemple : *L'acoustique de ce théâtre est déplorable.*

ADAGIO. Mot italien qui indique un mouvement assez lent, posé. On donne aussi le nom d'*adagio* au morceau même, dans lequel règne ce mouvement. Exemple : « *L'adagio de cette symphonie de Beethoven est d'une onction pénétrante.* »

AD LIBITUM. Ces deux mots signifient *à volonté*. On les emploie, comme signes de mouvement, pour marquer que le degré de vitesse ou de lenteur qui doit régler l'exécution du morceau est laissé au goût et au choix de l'exécutant.

Lorsqu'on rencontre ces mots *ad libitum* dans une partition d'orchestre, ils indiquent que la partie sur laquelle ils sont placés n'est pas nécessaire et qu'on peut la supprimer sans déranger l'harmonie. Enfin, dans les passages d'une exécution difficile, on écrit souvent deux phrases l'une sous l'autre : la première, compliquée; la seconde, simplifiée. Les mots *ad libitum* indiquent au musicien qu'il peut exécuter, *à volonté*, celle de ces deux phrases qui lui plaira le mieux.

AIR. Nom générique que l'on donne à beaucoup de morceaux de musique exécutés par une voix seule ou par un instrument seul. Au théâtre, on appelle *air* un morceau de chant

important, qui est divisé ordinairement en plusieurs parties, nommées *cantabile, andante, largo, allegro*, etc., suivant le mouvement indiqué pour l'exécution. L'*air* se termine le plus souvent par une *coda* rapide et brillante.

On nomme *air de bravoure* celui dans lequel le compositeur a introduit des difficultés d'exécution, destinées à faire briller le talent de l'artiste.

Les *airs d'église* sont composés sur des paroles empruntées à la liturgie.

Les *airs* à danser se nomment *airs de danse* ou *airs de ballet*.

Allegro. Mot italien, indiquant un mouvement rapide. Par extension, on donne aussi le nom d'*allegro* au morceau même qui doit être exécuté avec ce mouvement : *un allegro de symphonie*.

Alto. Instrument à cordes, qui tient le milieu entre le violon et le violoncelle. La musique pour l'*alto* s'écrit avec la clef d'ut troisième ligne.

Anche. Languette en bois ou en métal, dont la vibration produit les sons de la clarinette, du hautbois, du basson, du cor anglais, du saxophone et de l'accordéon. L'orgue et l'harmonium emploient aussi des tuyaux à anches.

Andante. Nom donné, par extension, au morceau qui doit être exécuté avec le mouvement *andante*.

Archet. Long morceau de bois dur, auquel se trouvent fixés des crins de cheval, que l'on peut tendre à volonté. On enduit ces crins de colophane et ils servent à faire vibrer les cordes du violon, de l'alto, du violoncelle et de la contre-basse, appelés, pour ce motif, *instruments à archet*. L'*archet* était autrefois recourbé en forme d'arc; de là vient son nom.

Aria. *Air*, en italien : *aria di chiesa*, air d'église.

Ariette. *Air* de petites dimensions ou d'un mouvement plus léger. On a donné autrefois le nom de *comédies à ariettes* aux pièces de théâtre mêlées de chant, que l'on appelle maintenant *opéras-comiques*.

Arpège. Succession rapide des notes d'un accord, que l'on fait entendre l'une après l'autre et distinctement, au lieu de les *plaquer* simultanément.

Aubade. Morceau de musique exécuté le matin, à l'*aube*, sous les fenêtres de quelqu'un.

Ballet. Ensemble de danses et de pantomimes, intercalées dans un opéra ou formant même, à elles seules, une œuvre dramatique et musicale. Les danseurs et danseuses constituent ce que l'on appelle le *corps de ballet*.

Barcarolle. Nom donné aux chants des gondoliers de Venise. Par extension, on a donné le nom de *barcarolles* à des morceaux chantés qui sont écrits dans le mouvement et dans le rythme particuliers à ces airs des bateliers vénitiens. Les *barcarolles* de *Guillaume Tell* (Rossini) et de la *Muette de Portici* (Auber) sont célèbres. La *barcarolle* s'écrit ordinairement à *six-huit*.

Baryton. Voix d'homme, qui tient le milieu entre le *ténor* et la *basse*. La musique, pour voix de *baryton*, s'écrit sur la clef de *fa*, 4e ligne. La voix de baryton s'étend depuis le *la*, 1er interligne de la portée (clef de *fa*, 4e ligne), jusqu'au *sol* au-dessus de la portée.

Basse. Ce mot a, en musique, plusieurs significations. On appelle *basse* :

1° La partie inférieure de l'harmonie, sur laquelle reposent les accords. Lorsqu'elle est surmontée de chiffres indiquant les accords, on l'appelle *basse chiffrée*.

2° Dans un chœur, les *basses* sont les voix les plus graves. Dans un orchestre, on donne le nom de *basses* à l'ensemble des instruments qui exécutent la basse de l'harmonie ; ce sont les violoncelles, contrebasses, ophicléides, bassons, trombones, etc.

3° La *basse* est la plus grave des voix d'hommes. Elle s'écrit avec la clef de *fa*, 4e ligne, et s'étend généralement du *fa* au-dessous de la portée (clef de *fa*, 4e ligne) jusqu'au *mi* au-dessus de la portée.

Basse - taille. Nom que l'on

donne parfois à la voix de *baryton*.

Batterie. Voyez Quatuor.

Boléro. Air espagnol, chanté ou dansé. Il s'écrit à 3 temps et est accompagné presque toujours d'une guitare ou mandoline et de castagnettes.

Bourdon. On donne ce nom à un ensemble de jeux de l'orgue.

Bourdon (Faux-). On appelle *faux-bourdon* le plain-chant harmonisé à trois ou à quatre voix, sans employer les dissonances et les artifices de l'harmonie moderne.

Bourrée. Danse d'Auvergne, d'un mouvement assez rapide, et qui s'écrit à 2 temps. On a dansé autrefois la bourrée à la cour, au seizième siècle et sous la Régence.

Cabalette. Phrase d'un mouvement précipité, qui termine complètement un morceau.

Cachucha. Danse espagnole.

Canon. Composition harmonique pour les voix, où chaque partie reproduit ou imite une mélodie donnée. On connaît le *canon* de *Frère Jacques, dormez-vous ?* qui est devenu populaire.

Cantabile. Nom que l'on donne à un morceau d'un sentiment doux et d'un mouvement assez lent.

Cantate. Scène de courte dimension, composée de récitatifs, d'airs, duos ou trios. La *cantate* doit être écrite pour trois voix au plus.

Cantilène. Romance d'un sentiment doux et naïf.

Carillon. Ensemble de cloches de différentes grandeurs, que l'on frappe soit avec un maillet, soit au moyen d'un clavier. Il y a de très beaux carillons à Dunkerque, à Rouen, à Reims, etc.

Cavatine. On appelle ainsi, dans une œuvre dramatique, un morceau de chant important, une sorte d'*air*, précédé d'un *récitatif*, et dont l'exécution est confiée à un rôle important (homme ou femme). La cavatine est ordinairement d'un mouvement *andantino* ou *cantabile*.

Chaconne. Danse originaire d'Italie, importée en France au seizième siècle. Elle s'écrivait à 2 ou à 3 temps.

Chambre (Musique de). On a groupé sous ce nom générique tous les genres de composition musicale, pour voix ou instruments, qui ne sont pas écrits pour l'orchestre et ne sont pas destinés à la scène, tels que : les sonates, quatuors, quintettes, duos, trios, romances, cantates, concertos, etc.

Chansonnette. Petite chanson comique, dont les couplets sont souvent entremêlés de parties parlées et déclamées par le chanteur. En italien, *canzonetta*, petite chanson.

Chant. Emission de la voix humaine avec inflexions variées. L'*art du chant* enseigne le moyen de bien poser et de bien diriger la voix suivant les règles du goût.

On donne aussi le nom de *chant* à la partie *mélodique*, dans une composition harmonisée ; la partie *harmonique* prend alors le nom d'*accompagnement*.

Chanterelle. On appelle ainsi la corde la plus mince dans les instruments à cordes.

Chapelle. Ensemble des musiciens qui exécutent, dans une église, soit de la musique moderne, soit du plain-chant harmonisé. La *chapelle* se nomme aussi *maîtrise*. Le chef de musique prend le titre de *maître de chapelle*. La *chapelle Sixtine*, à Rome, a conquis une grande célébrité par l'excellence de ses exécutions musicales.

Chef d'attaque. On donne ce titre à un musicien qui dirige un groupe de choristes et qui attaque franchement la première note de chaque phrase. C'est donc un guide pour les autres, et il doit être assez fort pour lire couramment une partie musicale et être sûr de ses intonations.

Les *concerts spirituels* ont lieu particulièrement pendant la semaine sainte et sont composés, en grande partie, de morceaux écrits sur des paroles liturgiques.

Chœur. Morceau de musique à plusieurs parties ; ces parties peuvent être à l'unisson ou harmonisées. Les chœurs peuvent être accompagnés ou sans accompagnement. Les chœurs sont, le plus souvent, à trois parties (*soprano*, *ténor* et *basse*), ou à quatre parties (*soprano*, *mezzo-soprano*, *ténor* et *basse*).

CLAVIER. Nom donné à l'ensemble des touches du piano et de l'orgue. Dans le grand orgue, les grosses touches de bois, mises en mouvement par le pied de l'organiste, forment le *clavier de pédales* ou *pédalier*. Les orgues de grandes dimensions ont souvent jusqu'à cinq *claviers à main* superposés.

CODA (du latin *cauda*, queue). Phrase qui termine complètement et brillamment un morceau.

COMPOSITEUR. Auteur d'œuvres musicales. En Italie, le compositeur s'appelle *maestro;* dans les autres pays, principalement en Allemagne, les *compositeurs* ont reçu le nom de *maîtres de chapelle*.

COMPOSITION. On appelle ainsi la production d'œuvres musicales. La *composition* est un art très complexe, qui nécessite la connaissance approfondie de la *mélodie*, de l'*harmonie* et de l'*instrumentation*. Ces connaissances, qui forment le côté scientifique de la *composition*, doivent être mises au service d'un goût pur et d'une imagination variée.

CONCERT. Exécution de morceaux de musique, soit vocale, soit instrumentale, par des musiciens réunis.

CONCERTANT. On appelle *concertant* tout morceau de musique instrumentale exécuté par un ou plusieurs instruments, avec accompagnement d'orchestre. Lorsque ces instruments se taisent, l'orchestre joue seul et relie ainsi entre elles les diverses parties *concertantes*.

CONCERTO. Ce terme désignait autrefois une composition musicale pour voix et instruments réunis, que l'on exécutait soit au concert, soit à l'église. Aujourd'hui, on appelle *concerto* un morceau assez long, contenant diverses parties, d'allure et d'expression différentes, et destiné à faire briller les talents d'un virtuose. Ce n'est donc guère qu'un long solo accompagné par l'orchestre.

CONTRALTO. La plus grave des voix de femme. La partie de *contralto* s'écrit avec la clef d'*ut*, 3e ligne. Les belles voix de *contralto* sont fort rares.

CONTREDANSE. Ancien nom du *quadrille*. La contredanse est divisée en plusieurs parties ou figures, appelées *pantalon*, *été*, *trénitz*, *pastourelle*, *chassé-croisé* et *galop*.

Ces diverses figures, d'un mouvement animé, s'écrivent à *deux-quatre* ou à *six-huit*.

CORYPHÉE. Même signification que *chef d'attaque*. On confie quelquefois aux *coryphées* des bouts de rôle de peu d'importance.

COTILLON. Danse très mouvementée, agrémentée de figures et de pantomimes, qui termine un bal.

COURANTE. Danse ancienne, à 3 temps.

CRACOVIENNE. Danse originaire de Pologne.

DÉCHIFFRER. Lire la musique, principalement quand on exécute un morceau *à première vue*, sans l'avoir étudié.

DESSUS. On appelle ainsi la partie la plus aiguë dans un chœur de femmes ou d'enfants.

DIAPASON. C'est un instrument composé d'une petite lame d'acier, recourbée en forme d'U. Lorsqu'on la fait résonner, elle produit un son, le *la*, qui sert à accorder ensemble tous les instruments. Le *diapason* n'est pas le même pour tous les pays; celui dont l'usage est le plus universellement répandu est le *diapason* de l'Opéra de Paris, qui donne 870 vibrations par seconde.

DILETTANTE. Terme italien, qui indique un amateur passionné de musique.

DOIGTÉ. Art de poser et de faire mouvoir ses doigts sur les instruments à touches (piano, orgue), à cordes (violon, harpe), à trous (flageolet), à clefs (clarinette), à piston (cornet, bugle), etc.

DUETTO. Petit duo.

DUO. Morceau de musique à *deux* parties, exécuté par des voix ou par des instruments.

EUTERPE. Muse de la musique.

FANDANGO. Danse espagnole, à 3 temps, que l'on accompagne avec la guitare et les castagnettes.

FANFARE. Air militaire ou air de chasse. On appelle aussi *fanfare* une société musicale composée exclusivement d'instruments de cuivre;

quelquefois on y admet la petite flûte ou fifre.

Fantaisie. Morceau de musique instrumentale, composé soit d'airs originaux, soit de motifs empruntés à des œuvres déjà connues. Ce genre de composition n'a pas de règles spéciales; il demande spécialement beaucoup de verve et une grande sûreté de goût.

Farandole. Danse du midi de la France, d'un mouvement très animé. La *farandote* s'écrit à *six-huit*.

Faucet (Voix de). Nom donné à la voix de tête, par opposition à la voix de poitrine. *Faucet* vient du latin *fauces*, qui signifie *gorge*, *gosier*. C'est donc une faute grossière d'écrire *voix de fausset*, comme on ne le fait que trop souvent.

Festival. Grande fête musicale donnée par de nombreux exécutants, chanteurs ou instrumentistes.

Finale. On appelle ainsi, dans un morceau de musique à plusieurs parties, la dernière de ces parties.

On appelle *finale*, dans un opéra, le morceau important qui termine un acte d'une façon éclatante et mouvementée. Le mot *finale* est du masculin. Il s'écrit *final* ou *finale*, indifféremment.

Forlane. Danse animée, à *six-huit*, en usage dans le nord de l'Italie.

Fugue. Composition musicale dans laquelle une phrase de peu d'étendue, appelé *thème* ou *sujet*, est reproduite par d'autres parties, à différents intervalles. Cette *reproduction* du *sujet* a reçu le nom de *réponse*. La *fugue* est astreinte à des lois très rigoureuses et nécessite de sérieuses connaissances harmoniques.

Galop. Nom d'une danse à 2 temps, d'un mouvement très vif. Auber a introduit, dans son opéra de *Gustave III*, un *galop* devenu célèbre.

Gigue. Danse anglaise vive et animée. Elle s'écrit à *six-huit*.

Hallali. Fanfare de chasse annonçant la curée.

Harmonie. On appelle ainsi la science qui traite de la production et de l'enchaînement des accords.

On donne aussi le nom d'*harmonie* au groupe d'instruments à vent (flûtes, clarinettes, hautbois, etc.), qui font partie d'un orchestre.

Harmonie (Table d'). Planche légère sur laquelle sont fixées les cordes sonores de la harpe et du piano.

Haute-contre. Nom donné à la plus aiguë des voix d'homme; elle est plus basse que le *contralto* et plus élevée que le *ténor*.

Instrumentation. C'est l'art d'écrire la musique pour les instruments, pris en groupe ou isolément.

Intonation. Émission du son vocal.

Introduction. Phrase musicale de peu d'étendue, préludant au morceau principal. On donne aussi le nom d'*introduction* à un morceau symphonique de courte durée qui, dans un opéra, tient lieu d'*ouverture*.

Libretto. Nom donné au poème sur lequel un compositeur écrit une *partition*.

Lied. Mot allemand qui signifie *chanson*, *romance*.

Luth. Instrument composé de six, huit, dix cordes et même davantage. Fort en usage autrefois, il est aujourd'hui complètement abandonné.

Maestro. Nom donné aux compositeurs, en Italie.

Mandoline. Petit instrument à trois ou à cinq cordes, usité surtout en Espagne. Mozart a introduit, dans la sérénade de *Don Juan*, un piquant accompagnement de *mandoline*.

Mandore. Ancien instrument de musique semblable au *luth* et à la *mandoline*, tombé aujourd'hui dans le plus complet oubli.

Marche. Morceau de musique destiné à régler le pas d'une procession, d'un cortège, d'une troupe en marche. Les *marches* s'écrivent à 4 temps. La *marche religieuse* du *Prophète*, de Meyerbeer, est très célèbre. Le mouvement de *marche* s'indique par les mots italiens *tempo di marcia*.

Maxime. Ancienne note de musique de très longue durée. Elle n'est plus usitée.

Mazurka. Danse originaire de Pologne. Elle s'écrit à 3 temps.

Medium. Notes formant le milieu de l'étendue d'une voix ou d'un

instrument. C'est ainsi que l'on dit: « Ce ténor a un bon *medium*. »

Menuet. Ancienne danse fort en faveur autrefois. Elle s'écrivait à 3 temps et était d'un mouvement élégant et cérémonieux. On donnait aussi le nom de *menuet* à une partie de la symphonie, qui venait après l'*andante* et qu'on appelle aujourd'hui le *scherzo, tempo di minuetto*, mouvement de menuet.

Messe. Œuvre musicale, écrite sur les paroles liturgiques de la messe.

Monocorde. Instrument qui servait à apprécier et à fixer les rapports des sons entre eux. Il se composait d'une corde de boyau ou de métal que l'on raccourcissait à volonté pour obtenir des sons plus ou moins aigus.

Motet. Petit morceau vocal, composé sur des paroles empruntées à la liturgie.

Motif. Phrase mélodique, qui domine principalement dans un morceau.

Musette. Instrument de musique d'un caractère pastoral. On appelle aussi, par extension, *musettes* des morceaux composés pour cet instrument ou empreints du sentiment naïf et champêtre qui lui est propre.

Nocturne. Morceau à plusieurs voix, d'un caractère tendre et d'un mouvement lent et gracieux. On a fait aussi des *nocturnes* pour piano seul et pour des instruments concertants.

Octavier. Donner un son à l'octave supérieure, par suite d'un souffle trop fort (pour les instruments à vent) ou d'un coup d'archet trop brusque (pour les instruments à cordes).

Offertoire. Morceau de musique exécuté pendant la messe, après le *Credo*.

Opéra. Drame lyrique mis en musique, sans intervalles parlés ou dialogués. Dans l'*opéra-comique*, la parole se trouve mêlée au chant.

On a donné aussi, par extension, le nom d'*Opéra* et d'*Opéra-comique* aux théâtres mêmes dans lesquels se jouent ces deux genres.

Opérette. Opéra-comique d'un caractère léger et parfois burlesque.

Oratorio. Œuvre musicale pour voix et instruments, composée sur des sujets religieux, tels que *la Passion*, de Bach; *Judas Machabée*, de Haendel; *la Création*, de Haydn, etc.

Orchestre. Partie du théâtre où se trouvent placés les musiciens. On donne aussi le nom d'*orchestre* à l'ensemble des musiciens qui exécutent ou accompagnent, sur des instruments, une œuvre musicale. *Orchestrer*, c'est écrire un morceau pour les instruments composant un *orchestre*. L'art d'orchestrer s'appelle *orchestration*.

Orgue. Il y en a de deux espèces: les *orgues à tuyaux* ou *grandes orgues*, et les *orgues à anches libres* ou *orgues expressifs*, appelés aussi *harmoniums*.

Orphéon. Société chorale. Le premier *orphéon* fut fondé en 1833, à Paris, par Wilhem.

Ouverture. Morceau symphonique, qui commence une œuvre lyrique ou dramatique.

Partition. Ensemble de toutes les parties qui composent une œuvre musicale (voix et instruments). On réduit souvent pour piano et chant ces *partitions*, appelées *partitions d'orchestre* ou *grandes partitions*. Elles ne contiennent alors que la partie vocale avec un accompagnement de piano, dans lequel on a condensé toutes les parties instrumentales. On réduit aussi la partition pour *piano seul*.

Partimenti. Nom donné aux exercices sur la basse chiffrée.

Pas redoublé. Marche militaire d'un mouvement rapide. Le *pas redoublé* s'écrit à *deux-quatre* ou à *six-huit*.

Passacaille. Ancienne danse à 3 temps, d'un mouvement assez lent et gracieux, usitée au dix-septième siècle.

Passe-pied. Air de danse à 3 temps, usité dans les anciens ballets.

Pastorale. Morceau de musique d'un caractère champêtre.

Pavane. Danse ancienne, d'un mouvement très lent et très grave, réservée aux personnes de qualité.

Pédale. Note tenue, que l'on prolonge pendant un certain nombre

de mesures et sur laquelle on fait passer une série d'accords différents.

On donne aussi le nom de *pédale* à un mécanisme que l'on fait mouvoir avec le pied et qui rend les sons du piano plus voilés ou plus éclatants.

Dans les grandes orgues, on se sert aussi de *pédales* pour accoupler les claviers, faire parler les jeux, ouvrir ou fermer la boîte d'expression. Enfin, l'organiste a sous les pieds un clavier correspondant aux jeux les plus graves de l'instrument. On l'appelle *clavier de pédale* ou *pédalier*.

Percussion (Instruments de). On donne ce nom aux instruments que l'on frappe pour les faire retentir, tels que : tambour, cymbales, timbales, grosse-caisse, triangle, etc.

Pizzicato. Ce terme italien indique que les cordes du violon, violoncelle ou basse doivent être pincées avec les doigts et non frottées par l'archet. Au pluriel, des *pizzicati*.

Polka. Danse importée de Bohême en France en 1840. Elle s'écrit à *deux-quatre*.

Polonaise. Danse de Pologne, à à 3 temps et assez lente. Le terme *alla polacca* (à la Polonaise), indique que le morceau doit être exécuté dans le mouvement propre à cette danse.

Pont-Neuf. Air de vieux vaudeville.

Prélude. Ensemble de quelques phrases, que l'on fait entendre avant d'attaquer le morceau principal.

Quartetto. Petit quatuor.

Quatuor. Composition musicale pour *quatre* voix ou pour *quatre* instruments. Le quatuor peut être accompagné par l'orchestre.

Le *quatuor pour instruments à cordes* se compose d'un premier et d'un second violon, d'un alto et d'un violoncelle.

La masse des instruments à cordes, dans l'orchestre, s'appelle aussi *quatuor*, de même que la masse des instruments à vent s'appelle *harmonie* et la masse des instruments à percussion, *batterie*.

Quintette. Composition musicale pour *cinq* voix ou pour *cinq* instruments.

Ranz des Vaches. Air populaire suisse, que jouent les bergers en rentrant leurs troupeaux.

Cet air mélancolique, à *trois-huit*, a été intercalé par Rossini dans l'ouverture de son *Guillaume Tell.*

Récitatif. Déclamation musicale, non assujettie à une mesure rigoureuse, et qui relie entre eux les différents morceaux d'une œuvre lyrique ou dramatique. Le *récitatif* est soutenu, de temps en temps, par quelques accords de l'orchestre Lorsque l'orchestre coupe le *récitatif* par des phrases symphoniques, on donne à celui-ci le nom de *récitatif obligé.*

Redowa. Danse à 3 temps, d'un mouvement assez modéré.

Requiem. Messe des morts, mise en musique. Parmi les messes de *Requiem* célèbres, on peut citer celles de Palestrina, de Mozart, de Berlioz, de Verdi et de Lenepveu.

Rigaudon ou Rigodon. Ancienne danse à 2 temps, d'un mouvement très vif.

Ritournelle. Petite phrase d'accompagnement, qui précède une mélodie, la suspend ou en annonce le retour.

Romance. Petit poème, divisé en couplets et mis en musique. La *romance* est d un caractère tendre, naïf ou langoureux.

Rondeau. Petite pièce musicale, dont le motif se reproduit plusieurs fois après différentes phrases suspensives.

Roulades. Traits brillants et rapides, exécutés par un chanteur sur une seule syllabe.

Saltarelle. Danse napolitaine, à 3 temps ou à *six-huit*, d'un mouvement très rapide. Auber a introduit une *saltarelle* dans *la Muette de Portici.*

Sarabande. Danse espagnole, à 3 temps, d'un mouvement lent et grave.

Scherzo. Nom donné à une des parties de la symphonie. Voyez Menuet.

Séguédille Danse chantée, originaire d'Espagne. Elle s'écrit à 3 temps et est d'un mouvement fort rapide.

Sérénade. Composition musicale, pour voix ou instruments, que l'on exécute, le soir, pour charmer ou honorer quelqu'un. La *sérénade* est principalement en usage en Espagne et en Italie.

Sextuor. Composition musicale pour *six* voix ou *six* instruments. Le *septuor* est composé pour *sept* voix ou *sept* instruments.

Sicilienne. Danse originaire de Sicile, à *six-huit* et d'un mouvement assez rapide. Meyerbeer a écrit une *Sicilienne* chantée dans le premier acte de *Robert-le-Diable* (*O fortune, à ton caprice...*)

Solfège. On donne ce nom à la réunion des principes et des exercices nécessaires pour apprendre la lecture musicale.

Solmisation. Action de *solfier*, de chanter les notes suivant les principes de solfège.

Solo. Phrase musicale exécutée par une voix *seule* ou un instrument *seul*. Ce mot sert aussi à désigner, dans un orchestre, les artistes les plus habiles chargés d'exécuter les *solos*. On dit ainsi : un *violon solo*, une *flûte solo*, etc.

Sonate. Composition musicale assez étendue, écrite spécialement pour un instrument. La *sonate* se divise en plusieurs parties, que l'on appelle *allegro, adagio, andante, presto, rondo, scherzo, menuet, finale*, etc.

Sonatine. Petite sonate.

Soprano. La plus aiguë des voix de femme et d'enfant. On l'appelle aussi *dessus*. Le *mezzo-soprano* est une voix de femme moins élevée que le *soprano* et plus élevée que le *contralto*.

Sortie. Grand morceau brillant, que l'organiste exécute pendant que les fidèles sortent de l'office.

Sourdine. On appelle ainsi certains petits objets que l'on ajoute aux instruments pour en *assourdir* le son. On dit alors : *jouer en sourdine*. La *sourdine* est faite au piano par une des deux pédales, appelée *pédale sourde* ou *douce*. L'emploi de la *sourdine* s'indique par les mots italiens : *con sordini*.

Strette. Une des parties de la fugue. Le mot *strette* indique aussi la partie la plus brillante et la plus rapide d'un *finale*.

Symphonie. Grande composition musicale pour orchestre. Elle est divisée ordinairement en quatre parties : *allegro, andante* ou *adagio, menuet* ou *scherzo, rondo* ou *finale*. Beethoven, Mozart, Haydn ont laissé des modèles achevés de *symphonie*.

On appelle *morceau symphonique* une composition assez peu étendue, qui doit être exécutée par l'orchestre *seul*.

Taille. Ce mot désignait autrefois la voix d'homme intermédiaire entre la *basse* et la *haute-contre*. On appelait *basse-taille* ce que nous appelons aujourd'hui *baryton*, et *haute-taille* ce que nous appelons *ténor*.

Tambourin. Sorte de long tambour, que l'on frappe d'une main avec une baguette, tandis que, de l'autre main, on joue d'un petit flageolet à trois trous appelé *galoubet*.

On appelait aussi autrefois *tambourin* une danse à *deux-quatre* très mouvementée.

Ténor. C'est la plus élevée des voix d'homme. La partie de ténor s'écrit en clef de *sol* ou en clef d'*ut*, 4e ligne.

Le *fort ténor* est celui qui chante les premiers rôles de *ténor* dans les opéras. Le *ténor léger* est celui qui chante les seconds ténors d'opéra ou les ténors d'opéra-comique. Le *trial* (nom d'un ancien acteur) chante les ténors comiques dans les opéras-comiques ou opérettes. On appelle *tenorino* un ténor dont la voix n'offre que peu de force et peu d'étendue.

Terzetto. Petit trio.

Tetracorde (du grec *tetra*, quatre). Chaque gamme est divisée en deux *tétracordes*. Le premier comprend les quatre premières notes de la gamme (*do, ré, mi, fa*), le deuxième les quatre dernières (*sol, la, si, do*). Ces deux *tétracordes* sont semblables, les tons et les demi-tons occupant la même place.

Thème. Même signification que *motif*.

Timbre. Propriété sonore d'une voix ou d'un instrument. Les instruments et les voix ont chacun un

timbre différent. La connaissance des *timbres* et l'art de les grouper constituent une des principales difficultés de l'orchestration.

Trait. Succession de notes, rapide et brillante, exécutée par des voix ou par des instruments.

Transcription. Arrangement, pour un instrument, d'un morceau écrit pour le chant ou pour l'orchestre.

Trémolo. Tremblement du son, obtenu par une répétition rapide.

Trio. Composition musicale pour *trois* voix ou *trois* instruments, avec ou sans accompagnement.

On donne aussi le nom de *trio* à la seconde partie d'un *scherzo* de symphonie et à la seconde partie d'un morceau pour orchestre ou fanfare, après laquelle on reprend le *motif* de la première partie.

Tutti. Mot italien qui signifie *tous.* Il indique la participation de tous les instruments et de toutes les voix à l'exécution du morceau.

Tyrolienne. Chanson du Tyrol. Elle s'exécute en alternant rapidement la voix de tête et la voix de poitrine.

Valse. Danse à 3 temps, originaire d'Allemagne.

Variations. Agréments ou fioritures dont on enjolive un motif, d'abord exécuté simplement. Les *variations* sont destinées à faire briller la virtuosité d'un artiste.

Viole. Nom générique de plusieurs instruments à cordes et à archet, autrefois en usage.

Virtuose. Chanteur ou instrumentiste d'une habileté remarquable.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

SOLFÈGE.

DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPES COMPLÉMENTAIRES.

SOLFÈGE.

TROISIÈME PARTIE

DE LA COMPOSITION MUSICALE.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

EXERCICES D'HARMONIE.

Contrepoint.

Fugue.

CORRIGÉ DES EXERCICES D'HARMONIE.

Instrumentation.

Instruments groupés en orchestre.

Voix.

De l'exécution.

